ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

С. А. Кибальник

ГАЙТО ГАЗДАНОВ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Санкт-Петербург
ИД «Петрополис»
2011

УДК 82
ББК 80/84
К 38

С. А. Кибальник.
Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. — Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2011. — 412 с.

Издание осуществляется при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, проект № 11–04–16133д.

Содержание монографии составляет конкретный анализ экзистенциальных мотивов и интертекстуальной поэтики одного из крупнейших представителей литературы младшего поколения первой русской эмиграции Гайто Газданова в контексте русской предэкзистенциальной (Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, В. В. Розанов, Лев Шестов) и европейской экзистенциальной (Г. Марсель, Л.-Ф. Селин, А. Камю, Ж.-П. Сартр) традиций. В книге рассматривается также творческий диалог Газданова с такими носителями «экзистенциального сознания» среди писателей-младоэмигрантов, как В. В. Набоков, Б. Ю. Поплавский, Г. В. Иванов, В. С. Варшавский, В. С. Яновский, А. С. Гингер и др. В ходе анализа уточняется степень вовлеченности русской литературы в экзистенциальную проблематику, своеобразие русской экзистенциальной традиции и ее преломление в так называемой «феноменологической прозе» XX в.

Издание осуществляется в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»

ISBN 978-5-9676-0378-5

Памяти моей мамы
Лидии Минаевны Кибальник



ПРЕДИСЛОВИЕ

Гайто Газданов как писатель

Гайто Газданов — так подписывал свои произведения русский писатель осетинского происхождения Гайто́[1] (Георгий Иванович) Газданов. Наряду с В. В. Набоковым, Б. Ю. Поплавским, Г. В. Ивановым, В. С. Яновским, В. С. Варшавским, А. С. Гингером и др. он относится к тем писателям младшего поколения русского зарубежья, которые начали писать уже в эмиграции. Поэтому на становление его как писателя оказали влияние не только русские (в первую очередь Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой), но и западные авторы (в частности, М. Пруст, Дж. Джойс, Л.-Ф. Селин). В 1930-х годах Газданова и Набокова считали двумя лучшими прозаиками младшего поколения писателей первой русской эмиграции. И хотя с течением времени Набоков снискал известность во всем мире, а слава Газданова пока еще мало простирается за пределы России и русского языка, огромная роль, сыгранная этим писателем в развитии русской литературы XX века, с каждым годом становится все очевиднее.[2]

В историю русской литературы он вошел главным образом своими девятью завершенными романами. Наибольшую известность Газданову принесли исповедально-автобиографический «Вечер у Клэр» (1930),[3] в котором были претворены воспоминания писателя о детстве в России и о его участии в Гражданской войне, и «Ночные дороги» (1939–1940,

---

[1] Ударение в имени писателя падает на второй слог.

[2] Исследовательская литература о творчестве Газданова уже довольно многочисленна. См.: *Dienes L.* Bibliographie des oeuvres de Gaito Gazdanov. P., 1982; Гайто Газданов в России: Библиография (1988–2003 гг.). Библиографический указатель / Сост. А. Б. Мзоков. Владикавказ, 2003; Гайто Газданов (К 100-летию со дня рождения). Библиографический указатель / Сост. Бибоева И., Тигиева З. Владикавказ, 2003; *Гумерова Э. К.* Гайто Газданов. Из дополнений к библиографии // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы). Взгляд из XXI века / Под ред. Л. А. Иезуитовой, С. Д. Титаренко. СПб., 2008. С.274–284; *Газданов Г.* Собр. соч.: В 5 т. М., 2009. Т. V. С. 538–689 (библиография составлена Л. Диенешом, Т. Н. Красавченко). В настоящей монографии отсылки к исследовательской литературе из соображений экономии места даются лишь в самых необходимых случаях.

[3] Здесь и далее в скобках приводятся даты первой публикации произведений.

1952), своего рода дневник впечатлений Газданова от ночного Парижа в годы его работы таксистом. Остальные романы писателя представляют собой сюжетные повествования, среди которых встречаются даже произведения с почти детективным сюжетом («Призрак Александра Вольфа», 1947–1948 и «Возвращение Будды», 1949–1950).

В 1928–1931 годах Газданов учился на историко-филологическом факультете Сорбонны. Писатель свободно и без акцента говорил по-французски. В «Ночных дорогах» есть один неоднократно повторяющийся с небольшими вариациями эпизод. Герой-рассказчик отвергает предположения клиентов-французов, возмущенных чересчур независимым, по французским понятиям, поведением водителя, что он иностранец, и утверждает, что родился в Париже на улице Бельвиль. Прекрасное владение французским языком и неплохое знакомство с парижским арго давали этой мистификации все признаки правдоподобия.

Тем не менее, в отличие от Набокова, Газданов сознательно всю жизнь писал по-русски. Более того, несмотря на прекрасное знакомство с западной литературой, причем с французской — в основном в оригинале, писатель целенаправленно старался развивать литературу «в ее не европейском, а русском понимании».[4] Этот принцип сам Газданов сформулировал в своей известной статье «О молодой эмигрантской литературе» (1936). Приведя слова Толстого о необходимости «правильного морального отношения автора к тому, что он пишет», он называет такое знание «одним из законов искусства и одним из условий возможности творчества».[5]

Эта установка предопределила непричастность позднего Газданова к той тенденции, которую ярче всего выразил в своем творчестве Набоков и которая привела в конце концов к возникновению литературы постмодернизма. В своем послевоенном творчестве Газданов переходит с эстетических позиций, связанных в первую очередь с наследием Достоевского, на позиции последователей Толстого. Особенно отчетливо это отразилось в известном письме Газданова к Г. В. Адамовичу от 28 сентября 1967 года, в котором о «Смерти Ивана Ильича» сказано: «страшнее и глубже, чем весь Достоевский», а последнему в уничижительном смысле противопоставлен Набоков: «в одной пятке Достоевского больше ума и понимания, чем во всех произведениях Набокова, вместе взятых» (V, 157).

---

[4] *Газданов Г.* Собр. соч.: В 5 т. М., 2009. Т. I. С. 749, 750. Далее ссылки на произведения Газданова приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома римской и страницы арабской цифрами.

[5] Там же.

Тем не менее, даже позиция позднего Газданова далека от той линии в литературе русского зарубежья, которая, в частности, связана с именами Бориса Зайцева и Ивана Шмелева. Сдержанно относившийся к религии Газданов в том же письме к Адамовичу так отзывается, например, о религиозной философии: «это какой-то “нонсенс” — о какой философии, то есть свободном искании истины может быть речь, если истина известна раз навсегда <…>. Религия, мне кажется, не терпит ни размышлений, ни философствования и органически противоположна свободе. Тысячу раз предпочитаю Платона» (V, 159).

Навсегда оставшись верным русскому языку, Газданов-писатель, тем не менее, в своем позднем творчестве отказался от эмигрантской темы и начал писать романы о французской жизни, в которых лишь спорадически встречаются (да и то не во всех из них) русские герои. Таковы три последних из девяти завершенных романов: «Пилигримы» (1953–1954), «Пробуждение» (1965–1966) и «Эвелина и ее друзья» (1968–1971). В этих произведениях сполна проявилось то «русское» понимание литературы, о котором Газданов писал в статье «О молодой эмигрантской литературе». При этом «Пилигримы» (как и оставшийся незавершенным роман «Переворот», 1972) даже отмечены явной дидактической и социально-утопической тенденциями.

Между тем написанные ранее произведения Газданова были не только свободны от дидактизма, но и более того, проникнуты отчетливой и целенаправленной критикой идеологизма и рационализма, связанной с влиянием на писателя философии атеистического экзистенциализма. Уже в первом романе «Вечер у Клэр» такой образ мыслей прямо внушается дядей Виталием автобиографическому герою-рассказчику: «никогда не становись убежденным человеком…» (I, 122). Антиидеологизмом и антирационализмом отмечены почти все произведения писателя. В некоторых из них эти принципы звучат как отчетливый и отдельный мотив, а в романе «Эвелина и ее друзья» они даже легли в основу его внутреннего сюжета. Позиция героя-рассказчика, казалось бы, разделяемая автором на протяжении большей части романа, в конце его оказывается ошибочной и претерпевает решительные изменения.

Первые три романа Газданова: «Вечер у Клэр» (1930), «История одного путешествия» (1935) и «Ночные дороги» (1939–1940), — имели ярко выраженный автобиографический характер (не столь заметный во втором из них, поскольку повествование в нем ведется в третьем лице).[6]

[6] «…Как две капли воды схож с автором» — замечал, тем не менее, о газдановском Володе из «Истории одного путешествия» А. Бахрах (цит. по: V, 436).

Последующие три романа: «Полет» (1939), «Призрак Александра Вольфа» (1947–1948) и «Возвращение Будды» (1949–1950) — свободны от прямой исповедальности. Впрочем, два последних, как и «Вечер у Клэр» и «Ночные дороги», написаны от лица героя-рассказчика (в терминологии Ж. Женетта «гомодиегетического повествователя»), наделенного чертами внутреннего облика писателя. В 1950-х–1960-х годах Газданов, казалось бы, окончательно переходит к традиционной романной форме с объективированными героями («Пилигримы» и «Пробуждение»). Тем не менее, «Эвелина и ее друзья» — это отчасти возвращение к исповедальной прозе, впрочем, в значительно осложненной наличием четкого сюжета разновидности.

Довольно значительную часть творческого наследия Газданова составляют его рассказы. Некоторые из них — такие, как, например, «Черные лебеди» (1929), «Третья жизнь» (1932), «Бомбей» (1938), «Панихида» (1960), «Нищий» (1962) — представляют собой абсолютно самоценные и замечательные в художественном отношении произведения. Однако в настоящей книге речь пойдет главным образом о романах Газданова. Из его рассказов будут затронуты лишь те, в которых отразилась экзистенциальная традиция в развитии русской литературы.

За ценные советы и пожелания благодарю рецензентов книги Н. Ю. Грякалову и Т. Н. Красавченко. Выражаю признательность редакционному коллективу журнала «Русская литература», на страницах которого некоторые главы и разделы этой монографии печатались в виде отдельных статей.[7] Благодарю организаторов и «соучастников» многих международных научных конференций, выступления на которых послужили неумолимым импульсом к написанию, а «дедлайны» — к никогда не лишней доработке тех или иных фрагментов настоящей работы. Хотел бы особо упомянуть следующие из них: «Гайто Газданов в контексте русской и западно-европейской литератур. (К 100-летию со дня рождения писателя; ИМЛИ РАН, декабрь 2003 г.), «Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы)» (СПбГУ; ИРЛИ РАН, октябрь 2007 г.), «Критика и литературоведение в культуре русской эмиграции» (Тарту, сентябрь 2008 г.), Международная конференция, посвященная 110-летию со дня рождения В. В. Набокова (Музей В. В. Набокова в Санкт-Петербурге;

[7] См.: *Кибальник С. А.*: 1) Газданов и Набоков // Русская литература. 2003. № 3. С. 22–41; 2) Гайто Газданов и экзистенциальное сознание в литературе русского зарубежья // Там же. 2003. № 4. С. 52–72; 3) Газданов и Шестов // Там же. 2006. № 1. С. 218–226; 4) Буддистский код романов Газданова // Там же. 2008. № 1. С. 42–60; 5) Художественная феноменология Чехова // Там же. 2010. № 3. С. 32–38.

СПбГУ, июнь 2009 г.), «Русское зарубежье в мировом культурном пространстве» (ИРЛИ РАН, сентябрь 2010), «Русский Париж между двух мировых войн» (Дом Русского Зарубежья имени А. Солженицына, декабрь 2010 г.).

С докладами о творчестве Газданова и русской экзистенциальной традиции я также выступал на ряде Международных научных конференций, посвященных литературе XIX – начала XX веков: «Случай и случайность в литературе и жизни» (Пушкинский заповедник, июнь 2005 г.), Седьмые Гоголевские чтения в «Доме Гоголя» (Москва, 2007), конференции Фонда Достоевского «Русская словесность в мировом культурном контексте» (2005, 2007), XXXI и XXXII чтения «Достоевский и мировая культура» (Музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге, 2006, 2007), XXI и XXII Старорусские чтения (Дом-музей Ф. М. Достоевского в Старой Руссе, 2006, 2007), конференция, посвященная 190-летию со дня рождения и 125-летию со дня смерти И. С. Тургенева (Орел, сентябрь 2008), XVI Спасские чтения (Спасское-Лутовиново, сентябрь 2008), конференция к 150-летию со дня рождения В. В. Розанова (ИНИОН РАН; ИМЛИ РАН, 2006), чеховские конференции (ИРЛИ РАН, 2008, МГУ, 2010, Ростов-на-Дону, 2010), конференция, посвященная 200-летию со дня рождения Эдгара По (СПбГУ; РНБ, 2009), конференция «Массовая литература XX века» (Хельсинкский университет, 2008), конференция «Русский иррационализм в глобальном контексте: источники и влияния» (Бристольский университет, 2010) и другие.

Хотел бы также с благодарностью вспомнить курсы лекций, которые я прочел на филологическом факультете Санкт-Петербургского государственного университета (2002–2011), в Питтсбургском университете США (1994), в университетах Южной Кореи и Японии (1996–2000), научную стажировку в Институте российских исследований им. Дж. Кенана (Kennan Institute for Advanced Russian Studies, Вашингтон, США, 1995), а также выступления последних лет с отдельными лекциями и миниспецкурсами в Казахском национальном педагогическом университете (Алматы, 2006 и 2007), в Волгоградском государственном университете (2007 и 2008), в Барнаульском государственном педагогическом университете (2008), в Российском государственном университете им. Иммануила Канта (Калининград, 2010), в Констанц университете (2007), в Дебреценском университете и Университете г. Сегеда (Венгрия, 2008) и др.

Я вполне сознаю, что, если бы не состоялись все эти лекции, стажировки и конференции и особенно если бы на основе многих из этих

конференций не были бы подготовлены сборники, в которые к определенному сроку, висевшему надо мной дамокловым мечом, мне нужно было представить статьи, то я вряд ли написал бы эту книгу.

ГЛАВА ПЕРВАЯ
(вводная)

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И МЫСЛИ



1. Границы, темы, источники, своеобразие экзистенциальной традиции в русской литературе и мысли

Экзистенциальную традицию в русской литературе в последнее время предложено рассматривать весьма расширительно.[8] Между тем она была представлена лишь у младшего поколения писателей русского зарубежья, и прежде всего у Г. И. Газданова, Г. В. Иванова, В. В. Набокова, Б. Ю. Поплавского, В. С. Яновского и др.[9] Понятие «экзистенциальный» имеет смысл, вслед за Габриэлем Марселем, как полагать тождественным термину «экзистенциалистский». В противном случае (если понимать его более широко) под это понятие подпадает едва ли не вся художественная литература.

В изучении творчества Газданова наметился существенный крен в сторону сопоставлений с западной литературой и мыслью.[10] Показательно, что даже анализ романов Газданова 1930-х годов под этим углом зрения обычно проводится на основе параллелей с А. Камю, которые могут иметь только типологическое значение.[11] Между тем для выявления литературных и философских основ экзистенциального сознания

---

[8] *Заманская В. В.*: 1) Русская литература первой трети XX века. Проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург; Магнитогорск, 1996; 2) Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалог на границах столетий. Учебное пособие. М., 2002.

[9] См.: *Семенова С.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001. С. 507–588.

[10] См., например: *Жердева В. М.* Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей «незамеченного поколения» русской эмиграции: (Б. Поплавский, Г. Газданов). Автореф. дис. …канд филол. наук. М., 1999; *Красавченко Т. Н.* 1) Гайто Газданов: Философия жизни // Российский литературоведческий журнал. 1993. № 2. С. 97–108; 2) Газданов-экзистенциалист. Два рассказа и фрагмент из архива в Гарварде // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 239–270; *Мартынов А. В.* 1) Газданов и Камю // Там же. С. 67–80; 2) Газданов и Ницше // Газданов и мировая литература. Калининград, 2000. С. 75–84; *Матвеева Ю. В.* «Превращение в любимое». Художественное мышление Гайто Газданова. Екатеринбург, 2001. С. 62–93. (Глава «Движение экзистенциальной мысли»).

[11] См., напр.: *Семенова С.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. С. 567–606; *Syrovatko L.* Gibt es ein Camus-Rezeption in Rußland? // Camus im Osten. Universität Potsdam, 2000. S. 130–132.

Газданова в первую очередь оказываются важны русские параллели. Уже отмечалось, что «существенную, еще не оцененную по достоинству роль» в формировании газдановской «философии жизни как выживания и сопротивления» «сыграли русские философы (Н. Бердяев, Л. Шестов и др.)».[12] Действительно, например, с идеями Льва Шестова экзистенциальное мышление Газданова связано весьма тесно и многообразно.[13] Кроме того, оно напрямую соотносится с творчеством таких предшественников «философии существования», как Достоевский и Толстой.

Вообще, как будет показано в настоящей книге, русскую экзистенциальную традицию составили в первую очередь Достоевский и Толстой (в особенности в истолковании Льва Шестова), в определенной степени В. В. Розанов, непосредственно сама философская публицистика Шестова, Чехов, в каком-то смысле Гоголь и Тургенев, и с существенными оговорками, Н. А. Бердяев. Позднее к этому прибавилось воздействие двух первых романов Л.-Ф.Селина, вышедших в 1932 и 1936 годах. Значительно меньшим, чем об этом принято говорить, было влияние А. Камю и Ж.-П. Сартра; зато более ощутимую роль, нежели об этом писали, играли сочинения Г. Марселя.[14]

Сказанное опровергает сложившуюся тенденцию связывать литературу русских писателей-младоэмигрантов в первую очередь с западно-европейской традицией[15] и тем более рассматривать ее как «русскоязычный вариант современной им западной литературы».[16] Не

---

[12] *Красавченко Т. Н.* Газданов-экзистенциалист. С. 242.

[13] Некоторые общие соображения на этот счет см.: *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1993. С. 231–237; *Семенова С.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. С. 105–106.

[14] См.: *Мартынов А. В.* 1) Русское зарубежье в контексте западноевропейской культуры (Творчество Гайто Газданова). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2001; 2) Литературно-философские проблемы русской эмиграции. (Сборник статей). М., 2005. С. 199–216. (Глава «Газданов и Марсель»).

[15] *Livak L.* How It Was Done in Paris. Russian Émigré Literature and French Modernism. Madison, 2003.

[16] *Рубинс М.* Литература эмиграции как подсистема русской и западноевропейской литературы XX века // Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: Взгляд из России — Взгляд из зарубежья. СПб., 2011. С. 379–391. В формулировке, которая вошла в заглавие данной работы, вызывает возражение также и то, что речь неожиданным образом заходит уже не о творчестве писателей-младоэмигрантов, а о литературе русской эмиграции в целом. Между тем, даже говоря о «целом ряде молодых эмигрантских авторов» (с. 389), стоило бы, на наш взгляд, вспомнить приверженность большинства из них к русскому языку, а некоторых, как, например, Газданова, еще и к тому, чтобы создавать литературу «в ее не европейском, а русском понимании» (I, 750), что, безусловно, делает их творчество прежде всего и по преимуществу подсистемой русской литературы

поддерживали ее и сами писатели и критики первой русской эмиграции. Так, отмечая, что «западные мотивы прозвучали у Поплавского, Газданова, Варшавского», Ю. П. Иваск, тем не менее, оговаривался в письме к самому Газданову: «Все же Запада в русской эмиграции было меньше, чем многие думают» (цит. по: V, 178). То же мнение о писателях-младоэмигрантах он озвучил в своем выступлении 1970 г. на радио «Свобода»: «все они прежде всего пишут в русской литературной традиции; Толстому или Достоевскому они обязаны не меньше, а, может быть, и больше, чем Прусту» (V, 406). Ср. суждение М. Л. Слонима: «в эмигрантской критике было распространено неверное мнение о Газданове как “западнике” и воздействии на него европейской современной литературы» (V, 414).

Основные экзистенциальные моменты в русской традиции — это уже названные антиидеологизм и иррационализм, а также понимание смерти как инобытия. Первое идет от Достоевского, Чехова, Ницше и Льва Шестова, а второе — прежде всего от позднего Толстого, и в особенности от его истолкования тем же Шестовым в книге «На весах Иова» (1929). Западно-европейский экзистенциализм в большей степени вдохновлялся Достоевским, и отсюда его сосредоточенность преимущественно на проблемах отчуждения и преступления. Русский экзистенциализм в большей степени основывался на наследии позднего Толстого (ср. свидетельства Г. В. Адамовича и В. С. Яновского)[17] и был сосредоточен на проблеме смерти и самоубийства (впрочем, в последнем случае опять-таки не обходилось без Достоевского).

Русскому экзистенциализму в большей степени свойственны этические (Газданов) и религиозные (Поплавский, Яновский, Бердяев, поздний Шестов) искания, более оптимистический и жизнеутверждающий (Набоков), а также в целом менее индивидуалистический характер. Вот почему Селин был понят и рецептирован русскими писателями в значительной степени в сглаженном и смягченном виде. И вот почему довольно актуальным оказался Г. Марсель (в частности, для позднего Газданова).

Трансформация атеистического экзистенциализма, которая имела место у большинства его представителей в западно-европейской

XX века. Что же касается «подвижности самой границы, отделяющей одну национальную литературу от другой» (с. 389), то вряд ли можно говорить об этом применительно уже к 1920–1930-м годам.

[17] См.: *Адамович Г. В.* Одиночество и свобода. СПб., 1993. С. 140; *Яновский В. С.* Поля Елисейские. Книга памяти. СПб., 1993. С. 159.

литературе и философии после второй мировой войны, в русской экзистенциальной традиции начала происходить еще до ее начала (ср., например, «Ночные дороги» Газданова). Именно поэтому «Посторонний» Камю писателями русского зарубежья был воспринят преимущественно в полемическом ключе.

В русской литературе не было Мерсо, а был Раскольников[18] и его более поздние варианты. Попытки найти аналоги Мерсо — например, в «Вечере у Клэр» или «Истории одного путешествия» Газданова — выглядят неубедительными.[19] Моральный релятивизм Ницше, несмотря на необыкновенную популярность этого мыслителя в России и даже некоторую завороженность им Шестова, Георгия Иванова и др., все же имеет в русской традиции свои четкие пределы.[20]

Русский экзистенциализм имел в первую очередь антирационалистический характер (частые указания на рационализм Шестова de facto, восходящие к критическому замечанию С. Н. Булгакова,[21] — не более чем полемический прием). С этим связано отсутствие в русской традиции экзистенциализма в форме рационалистической философии. Русская экзистенциальная философия, в лице Розанова и Шестова, имеет ярко выраженный эссеистский, фрагментарный и даже художественный характер. Антирационализм у Шестова, как и у Розанова, воплощен не только в содержании, но и в форме их сочинений. От них он был усвоен не только Газдановым, у которого проходит рефреном почти через все его творчество, но отчасти и Набоковым.

Весьма характерным для русского экзистенциализма оказывается то, что из всех теоретиков этого направления одним из самых близких для него оказался Г. Марсель. Поворот от индивидуализма к оправданию «всемства», «среднего человека», сосредоточенность на проблеме нравственного обращения, проявившиеся особенно ярко у позднего Газданова, обнаруживают не просто родство, но и определенную зависимость русского писателя от французского мыслителя. Русский экзистен-

---

[18] Ср. справедливое противопоставление Камю Достоевскому: «Камю интересует лишь одна сторона проблемы — общество убивает Мерсо. Труп человека, оставшегося на песке, забыт» (*Латынина А. Н.* Достоевский и экзистенциализм // Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972. С. 231).

[19] *Семенова С.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. С. 534–538.

[20] См., например: *Гальцева Р. А.* Очерки русской утопической мысли XX века. М., 1992. С. 96–98; *Синеокая Ю. В.* В мире нет ничего невозможного? (Л. Шестов о философии Ницше) // Ф. Ницше и философия в России. Сборник статей. СПб., 1999. С. 75–85.

[21] *Булгаков С. Н.* Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. Шестова // Современные записки. Париж, 1939. № 68. С. 322.

циализм в лице Газданова обнаруживает такую тенденцию к развитию, которая в какой-то степени параллельна европейскому движению от экзистенциализма к персонализму.[22]

2. Некоторые общие замечания

Рассуждая о русской экзистенциальной традиции, важно удерживаться от нескольких соблазнов. Первый из них — это полагать, что русская литература проникнута экзистенциальными мотивами как никакая другая. Это представление обосновывается обычно ссылками на идею Н. А. Бердяева о стремлении русской философии к «экзистенциальности» как о ее родовой черте.[23] Отчасти оно объясняется несколько расширительным пониманием термина «экзистенциальный», которое было присуще Бердяеву, отчасти — связано с неполнотой знакомства с западной экзистенциальной традицией или ее недооценкой.

Второй соблазн состоит в том, чтобы вновь поставить вопрос о том, где раньше возник экзистенциализм — на Западе или в России? Иногда пишут о том, что в своих основных контурах он сформировался в России в начале XX в. (Розанов, Шестов, Бердяев), а еще раньше выразился у Достоевского (преимущественно раннего — прежде всего в «Записках из подполья») и у позднего Толстого («Смерть Ивана Ильича», «Записки сумасшедшего»).[24] На это можно возразить, что Толстой в свою очередь опирался на А. Шопенгауэра, а совсем немного позднее, чем Достоевский,

---

[22] Вполне возможно, что Газданов с его постоянным интересом к философской литературе рано познакомился и с «Персоналистской и коммунитарной революцией» (1935) и с «Персонализмом» (1949) Э. Мунье. Однако органичность антииндивидуалистической тенденции для собственного раннего творчества писателя не оставляет сомнений в том, что это знакомство не могло иметь для него решающего значения.

[23] *Бердяев Н. И.* Русская идея // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 183.

[24] Ср. суждение В. В. Заманской, которое она тут же вынуждена дезавуировать собственными оговорками: «Русское экзистенциальное сознание в XX веке развивается даже не параллельно (Кафка — Белый — Андреев), но по своим истокам, по первым образцам художественного воплощения (в позднем творчестве Л. Толстого) опережает европейский экзистенциализм. Тем не менее, импульсы, способствовавшие автономизации экзистенциального знания на рубеже веков в мощную и самостоятельную субстанцию художественного мышления России, отчасти пришли из Европы, став немаловажным "фактором" формирования русского экзистенциального мышления» (*Заманская В. В.* Русская литература первой трети XX века: Проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург; Магнитогорск, 1996. С. 64).

схожее мироотношение — причем в большей степени солидаризируясь с ним — выразил Ф.Ницше. И, наконец, всем им предшествовал С. Кьеркегор, у которого предэкзистенциалистское мироотношение представлено в гораздо более полном виде, чем у М. Ю. Лермонтова или Ф. И. Тютчева. Если при этом вспомнить еще о Б. Паскале, Блаженном Августине и Сократе, то станет окончательно ясно, что лучше сразу отказаться от самой постановки этого вопроса.

Наконец, третий соблазн — это рассматривать русскую экзистенциальную традицию чересчур расширительно. Такое понимание ярко проявилось, например, в декларации В. В. Заманской о том, что «экзистенциальное сознание — “где боль — везде”».[25] Правда речь здесь идет не об экзистенциализме, а об «экзистенциальном сознании», но стоит ли вообще рассуждать на эту тему в столь расплывчатых, эссеистских терминах? В работах Заманской вообще реализован подход, который, вспоминая прежнее чрезмерное увлечение отечественного литературоведения реалистической традицией и перефразируя известную критическую ремарку о нем Р. Гароди,[26] можно условно обозначить как «экзистенциализм без берегов».

Так, в главе книги В. В. Заманской, озаглавленной «Генезис экзистенциального сознания», речь идет о Кьеркегоре и Шопенгауэре, Тютчеве и Достоевском, а носителями самого этого сознания объявляются поздний Толстой, Леонид Андреев и Андрей Белый, многие поэты (Брюсов, Ахматова, Маяковский, Цветаева, Есенин, Багрицкий, Мандельштам) и прозаики (Куприн, Арцыбашев, Сологуб, Горький, Бунин, Платонов, Набоков) начала XX века. Однако есть ли смысл рассматривать в одном ряду отдельные проявления экзистенциального сознания в русской литературе XIX – начала XX века и собственно «экзистенциалистский текст» русской литературы и мысли, который, по всей видимости, образуют Розанов, Шестов, может быть, в какой-то степени Леонид Андреев и Андрей Платонов, а также некоторые писатели русского зарубежья?[27] Ведь в этом случае под понятие «экзистенциальное сознание» подойдет едва ли не вся художественная литература: постановка некоторых экзистенциальных тем — например, темы смерти — предопределена самой природой литературы и присуща всем эпохам в ее развитии.

Вообще говорить о русской экзистенциальной традиции как об определенном единстве, как, впрочем, и о европейском экзистенциализ-

---

[25] Там же. С. 8.

[26] *Гароди Р.* О реализме без берегов. М., 1966.

[27] См.: *Семенова С.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. С. 507–588.

ме, можно лишь с определенной долей условности. Основными принципами этого течения, характерными для всех экзистенциалистских доктрин, обыкновенно провозглашаются следующие:

1. Единственная подлинная действительность — *бытие* человеческой личности.
2. Существование предшествует сущности.
3. Отрицание априорных, связывающих и ограничивающих личность общих формул, идеологии общих целей и универсальности средств, ведущих к этим целям.
4. Постулат борьбы *подлинного* человека, то есть такого человека, который не прибегает ни к каким внешним оправданиям своих поступков.
5. Бытие — цепь неограниченных и непредвиденных актов сознания.
6. Конкретное «Я» живет всегда среди других людей, существует в глазах других, в отношениях с другими.
7. Нет одной истины, истин много, истиной является «субъективность», а следовательно ее находят не путем диалектического или дискурсивного анализа, а углубляясь в себя, исследуя структуру своих собственных переживаний.
8. Пытаясь изобразить мир как область наиболее личной жизни и ответственности человека, экзистенциализм показывает, как меняется этот мир в зависимости от индивидуальных целей, которые каждый ставит перед собой.[28]

Впрочем, некоторые из самих представителей европейской экзистенциальной традиции общего между собой находили еще меньше. Так, например, Ж.-П. Сартр заявлял: «Объединяет нас лишь признание того, что существование предшествует сущности или, если угодно, что исходной точкой должна быть субъективность».[29] Аналогичным образом основоположник французского персонализма Э. Мунье определял экзистенциализм, имея в виду именно его французскую ветвь, как «реакцию философии человека против философии идей и философии вещей»: «Не столько существование во всем его богатстве, сколько существование человека есть первая проблема философии».[30] Отнюдь небезосновательно

---

[28] *Коссак Е.* Экзистенциализм в философии и литературе / Пер. с польского Э. Я. Гессен. М., 1980. С. 50–54.

[29] *Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм и гуманизм // Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж.-П. Сартр. Сумерки богов. М., 1989. С. 335.

[30] *Mounier E.* Introduction aux existentialism. P., 1946. P. 8.

поэтому мнение, согласно которому экзистенциализм это «не философия, а название для нескольких сильно различающихся восстаний против традиционной философии».[31] Однако не подлежит сомнению, что органичной формой репрезентации экзистенциализма были как раз художественная литература и искусство.[32]

В русской экзистенциальной традиции, которая проявилась в основном в художественной литературе, а также — в меньшей степени — в философской эссеистике и, следовательно, почти не затрагивала метафизических вопросов, из всех выше обозначенных мотивов звучали в основном 3, 4 и 7-ой. Что касается *подлинного* человека и противопоставления его косной массе, то в русской экзистенциальной традиции, наряду с этим мотивом (например, в «Приглашение на казнь» Набокова), присутствовало также и сочувственное отношение к «среднему человеку» (пусть и соединенное с презрением к нему, как в «Ночных дорогах» Газданова). В ней вообще было меньше рокантеновской «тошноты» и безразличия Мерсо.

Развитие экзистенциализма во французской традиции часто изображается как переход от атеистического к гуманистическому экзистенциализму. Однако в действительности французский экзистенциализм — как экзистенциализм католический — берет начало еще в «Метафизическом дневнике» (1927) Г. Марселя, а атеистический (Селин, Камю, Сартр) — начинает играть первую скрипку только в 1930-е годы. Так что переход Камю и Сартра после второй мировой войны на позиции гуманистического экзистенциализма отчасти выглядит как своего рода возврат на первоначальные позиции. Так или иначе, во Франции атеистический и христианский экзистенциализм сосуществуют с 1930-х по 1950-е годы. Представители русского экзистенциализма — Шестов, Бердяев, Газданов — еще до второй мировой войны осознают неудовлетворительность атеистического экзистенциализма и делают шаг к христианской (Шестов, Бердяев) или моралистической и утопической (Газданов) его разновидностям.

---

[31] См., в частности: *Kaufmann W.* Existentialism from Dostoevsky to Sartre. N.Y., 1957. P. 11.

[32] См. одну из последних работ на эту тему: *Трещев В.* Экзистенциализм/ Репрезентация в художественной культуре Франции и Германии 1900–1970 гг. СПб., 2008.

3. Необходимые коррективы к теме «Газданов и Камю»

Произведения Газданова 1920–1930-х годов особенно часто сопоставляют с произведениями А. Камю.[33] Впрочем, эти сопоставления, как было указано ранее, могут иметь только типологическое значение. Нередко писали о параллелизме творческих путей Газданова и Камю и о влиянии последнего на русского писателя. Однако если первое, хотя и с известной долей условности, по-видимому, действительно имеет место, то второе весьма проблематично: романы Газданова 1930-х годов были написаны раньше, чем увидел свет «Посторонний» (1942). Что же касается реминисценций из Камю в произведениях Газданова 1940-х годов, то они имеют характер внутренней полемики. [34]

Многие из параллелей к раннему Газданову из Камю, безусловно, любопытны, однако, по крайней мере некоторые из них все же представляются не вполне правомерными. Так, например, С. Г. Семенова — исследовательница, которой принадлежит особая роль в изучении экзистенциальных мотивов литературы русского зарубежья,[35] — в ряде случаев существенным образом переакцентирует произведения Газданова. Об автобиографическом герое «Вечера у Клэр» Николае Соседове она пишет: «Почти как будущий Мерсо из “Постороннего” Камю, он проходит *чужим* всему, что наблюдает вокруг <…> он будто лишен обычной иерархии интереса к миру: люди, их страдания, ужасы войны мало его касаются, зато какие-то боковые, окраинные вещи, войдя в случайный резонанс с его внутренним состоянием, становятся для него волнующим событием: “Это мог быть медленный полет крупной птицы, или чей-то далекий свист, или неожиданный поворот дороги <…> или в темноте <…> крик неизвестного животного”».[36] Видимо, сама ощущая спорность этого сближения, исследовательница высказала его с существенными оговорками. Действительно, отмеченная особенность скорее обычная черта «романа сознания»,[37] или феноменологической прозы.[38]

---

[33] *Семенова С.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. С. 534–538.

[34] См. об этом в главе «Газданов и атеистический экзистенциализм».

[35] См.: *Семенова С.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. С. 507–588.

[36] Там же. С. 534.

[37] См.: *Созина Е.* Интерпретация произведений русской автобиографической прозы в свете «романа сознания» (И. Бунин и Г. Газданов) // Текст и интерпретация. Сб. статей. Новосибирск, 2006. С. 154–164.

[38] См. об этом в главе «Художественная феноменология Газданова».

Ничуть не более правомерным представляется сближение с тем же Мерсо одного из героев второго романа Газданова Артура: «еще один эпизод “Истории одного путешествия”, связанный с достаточно близким Володе персонажем, англичанином Артуром, заставляет вспомнить странного убийцу из романа Камю, застрелившего на пляже араба, просто так — “из-за солнца”. Артур после случайной вечеринки у Одетт, где он слышит свою собственную романтическую историю с проституткой Викторией из пошлых, насмешливых уст заезжего доктора Штука, на одной из парижских ночных улиц, движимый захватившим его “непреодолимым чувством убийства”, своими сильными руками боксера и пианиста душит до смерти этого лоснящегося венского специалиста по женским болезням и сердцам. И никакого раскаяния, жалости, каких-либо метафизических страданий…».[39]

Однако перед этим Артур говорит Штуку: «Вы знаете, что вы мерзавец?» (I, 242), и, следовательно, его отношение к своей жертве не имеет ничего общего с безразличием Мерсо. Вспыхнувшее в нем «непреодолимое чувство убийства» (I, 246), природу которого сам Артур пытается постигнуть позднее, возникает у него отнюдь не на пустом месте. Его источник не экзистенциальное безразличие Мерсо, с которым его связывает исследовательница: «“Ничто, ничто не имело значения…” <…> Вот, наверное, лучшее объяснение и для Артура, бесследно для других и для себя убравшего из жизни просто неприятного человека, — **это не имеет значения**».[40] А вот что сказано об этом в самом романе: «Ни одной секунды Артур не жалел доктора — доктор не заслуживал лучшей участи, это было бесспорно и несомненно. Но все же **откуда появилось это непреодолимое чувство убийства, откуда возникло это ощущение тяжелеющих рук и сжимающегося горла — и когда он знал уже нечто похожее**?» (I, 246). В этом последнем вопросе скорее намек на возможную генетическую предрасположенность Артура к убийству, связанную со сквозной в этом романе темой метемпсихоза, и уж во всяком случае никак не на экзистенциальное безразличие.

Говоря об «экзистенциальном пробуждении» Федорченко из романа «Ночные дороги», исследовательница сама не может пройти мимо его очевидной пародийности: «Несмотря на некоторую пародийность этого экзистенциального пробуждения, прежде всего в силу “его чудовищного

[39] *Семенова С.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. С. 538.

[40] Там же. С. 539. Здесь и далее в цитатах из произведений литературы сохраняется авторский курсив, а слова и фразы, на которые хотел бы обратить особое внимание я или цитируемые мной исследователи выделяются, полужирным шрифтом.

душевного опоздания” и уплотненной стремительности, убившей Федорченко, в нем для автора все же проступил наконец такой тип человека, который “всегда интересовал меня...”».[41] Между тем на протяжении всего романа герой-рассказчик последовательно отговаривает Федорченко от его настойчивого обращения к последним вопросам бытия, и через всю эту сюжетную линию романа вскрывается губительность экзистенциальных идей, в частности, ницшеанства, для неподготовленного сознания.

Характерно, что, провозглашая роман «историей нескольких смертей», С. Г. Семенова даже несколько искажает его содержание: «**Умирает от чахотки** молодая, изумительно физически красивая, но, увы, ограниченная и анемичная Алиса <...> Умирает и еще один персонаж, по фамилии Федорченко...».[42] Однако Алиса вовсе не умирает, хотя и не вполне оправляется после болезни: «**Она медленно поправлялась** и через некоторое время уже начала выходить на улицу. Но здоровье не вернулось к ней в полной мере; она ни на что, собственно, не жаловалась и чувствовала себя, в общем, неплохо, но быстро уставала, ела без особенного аппетита, но очень крепко спала» (II, 190). Последовательное усиление самой исследовательницей экзистенциальной ноты газдановских романов выразилось в том числе и в этой ее отнюдь не случайной оговорке.

[41] Там же. С. 544.
[42] Там же. С. 543.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ГАЙТО ГАЗДАНОВ, МАРСЕЛЬ ПРУСТ И ЛЕВ ТОЛСТОЙ

(О романе «Вечер у Клэр»)



С самого начала одним из способов конструирования собственного художественного высказывания у Газданова стала особая интертекстуальная поэтика, в которой повышенное значение имеет «чужое» слово.[43] Несмотря на репутацию «западника» и «прустианца», сложившуюся под влиянием откликов на первые произведения Газданова, это «чужое слово» берется им чаще всего не из западной, а из русской литературной традиции (и в этом смысле оно, как правило, не является абсолютно «чужим»).

Значительная ориентация Газданова в его творчестве на Л. Н. Толстого видна невооруженным глазом. Может быть, именно поэтому до настоящего времени данной теме посвящено лишь несколько работ.[44] В них, как правило, признается, что Толстой оказал существенное влияние на зрелого и позднего Газданова: «к концу жизни главным его “наставником” <...> становится не Эдгар По, не Мопассан, не Гоголь, но именно Лев Толстой».[45] А. И. Чагин распространил это суждение на весь творческий путь писателя, начиная с его первого романа «Вечер у Клэр»:[46] «В пристальном внимании героя к своему “внутреннему существованию”, в подробном описании каждого движения души, в калейдоскопе разрозненных, как бы случайно сплетенных эпизодов, свидетельствующих в

---

[43] Это обстоятельство недооценивает, на наш взгляд, Е. Н. Проскурина, которая полагает, что интертекстуальные исследования гасят «феноменологический аспект творчества писателя» (*Проскурина Е. Н.* Единство иносказания: О нарративной поэтике романов Гайто Газданова. Новосибирск, 2009. С. 12).

[44] См., напр.: *Матанцева Л. В.*: 1) «Метафизика пространства» как семантическая доминанта повести Л. Толстого «Казаки» и романа Г. Газданова «Вечер у Клэр» // Л. Н. Толстой: жизнь, судьба, творчество: кавказский контекст. Пятигорск, 2001. С. 22–24; 2) Трансформация сюжета романа Л. Толстого «Анна Каренина» в рассказе Г. Газданова «Ошибка» // Л. Н. Толстой: Жизнь, судьба, творчество: Кавказский контекст. Пятигорск, 2004. С. 40–43; *Федякин С. Р.* Толстовское начало в творчестве Гайто Газданова // Гато Газданов и «незамеченное поколение»: Писатель на пересечении традиций и культур. Сборник научных трудов. М., 2005.С. 96–102; *Цховребов Н. Д.* Лев Толстой и Гайто Газданов: к вопросу о генезисе // Дарьял. 1996. № 4. С. 107–123; *Чагин А. И.* Пути и лица: О русской литературе XX в. М., 2008. С. 352–359.

[45] *Федякин С. Р.* Толстовское начало в творчестве Гайто Газданова. С. 102.

[46] Далее вместо полного заглавия романа «Вечер у Клэр», как правило, используется аббревиатура «*ВК*».

соединении своем о пути этого “внутреннего существования” во времени — иными словами, в том, что составляет духовную и художественную суть романа Газданова, виден отблеск того художественного открытия, которое сделал в свое время Л. Толстой...».[47]

Между тем критические отклики на *ВК* сразу после его выхода в свет составили Газданову прочную репутацию последователя М. Пруста.[48] Впрочем, и тогда звучало также и более сдержанное мнение по этому вопросу: «говорить о непосредственном влиянии Пруста на Газданова нельзя <...>. У Газданова не заметно стремления к психологической детализации».[49] Так что вопрос: ориентировался ли Газданов на Пруста непосредственно или лишь двигался в сходном направлении, равняясь на Толстого, — по-прежнему нуждается в более детальном изучении.

Действительно, не содержится ли многое из того, что нам кажется открытым Прустом, — между прочим восхищавшимся Толстым, — уже в самом Толстом?[50] А, кроме того, привыкнув к мистификациям Набокова, не слишком ли недоверчиво мы относимся к признанию Газданова в

---

[47] *Чагин А. И.* Пути и лица. С. 354–355.

[48] См., например, рецензии на роман Н. Оцупа, М. Осоргина, Г. Адамовича, В. Вейдле, К. Зайцева. Это мнение имеет своих сторонников и среди современных исследователей. См., напр.: *Ким Се Унг*. Мемуары как один из важнейших источников изучения культурной жизни «Русского Монпарнаса»: Творчество Дж. Джойса и М. Пруста в художественных исканиях молодого поколения первой волны русской эмиграции // Проза. Поэзия. Критика. М., 1996. С. 89–103; *Матанцева Л. В.* К проблеме литературного характера в свете западноевропейской романной традиции XX века: Г. Газданов и М. Пруст // Вестник Самарского гос. ун-та. Самара, 2001. № 1 (19). С. 111–115; *Северинец А. К.* «Поток сознания» в системе модернистского романа: (Г. Газданов и М. Пруст) // Славянские литературы в мировом контексте: Матер. IV Междунар. научн. конф.: (Минск, 12–14 окт. 1999): Ч. 2. Минск, 2000. С. 210–213; *Цхофребов Н. Д.*: 1) Марсель Пруст и Гайто Газданов // Гайто Газданов в контексте русской и европейской культуры: Тезисы докладов Междунар. науч. конф. (Владикавказ, 8 дек. 1998). Владикавказ, 1998. С. 13; 2) Марсель Пруст и Гайто Газданов // Русское зарубежье: Приглашение к диалогу. Сб. науч. тр. Калининград, 2004. С. 65–76.

[49] *Слоним М.* Литературный дневник. Два Маяковских. Роман Газданова // Воля России. 1930. Май–июнь. С. 454–457. С этим соглашается и современный исследователь Л. Ливак: «В самом деле, Николай только говорит, что занимается анализом, а не действительно погружен в него. Насыщая свой текст маркерами, отсылающими к современным спорам о психологизме в литературе <...>, Газданов создает впечатление близости к Прусту» (*Livak L.* How It Was Done in Paris. P. 120). На этом основании исследователь усматривает в «Вечере у Клэр» своего рода «кокетничанье с Прустом», тем самым недооценивая связь романа с толстовской традицией.

[50] Еще В. В. Набоков отметил, что «поток сознания» был изобретен (хотя и представлен у него «в зачатке») не Прустом и Джойсом, а Толстым (*Набоков В.* Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 264).

том, что ко времени создания *ВК* он еще Пруста не прочел?[51] Тем более что оно, возможно, означает: не читал внимательно, не испытывал его влияния, не на него в первую очередь ориентировался.[52] Во всех этих вопросах нам и предстоит разобраться в рамках данной главы.

1.«Вечер у Клэр» и автобиографическая трилогия Толстого

Если прочитать «Вечер у Клэр» сквозь призму творчества Толстого, складывается совершенно определенное впечатление: вопреки декларированной в упомянутых выше «Заметках об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» (1929) ориентации на этих писателей, Газданов пишет свой первый роман, равняясь прежде всего именно на автора «Войны и мира».

Во-первых, с сюжетно-повествовательной и даже с тематической точки зрения, *ВК* представляет собой палимпсест ранних автобиографических, а также военных[53] произведений Толстого. Это исповедальная проза, написанная от лица вымышленного героя-рассказчика, даже имя которого представляет собой своего рода кальку с имени толстовского героя: «Николай Соседов» в акцентологическом отношении то же самое, что и «Николай Иртеньев».[54] В отличие от бунинской «Жизни Арсеньева»,

---

[51] Это высказывание Газданова было сделано им в ходе неопубликованного интервью, которое излагает в своей книге Л. Диенеш (*Диенеш Л.* Гайто Газданов. С. 105–106). Ср. также свидетельства на этот счет В. Яновского (Поля Елисейские. С. 33–34).

[52] «Многие писатели и критики говорили о Прусте, не читая его», — справедливо отмечает Л. Ливак (*Livak L.* How It Was Done in Paris. P. 96).

[53] С точки зрения общего содержания, *ВК* можно считать своего рода «Войной и миром» Гражданской войны в миниатюре — с той разницей, что вначале идут все мирные, а в конце — все военные сцены, так что *ВК* построен даже более традиционно, чем «Война и мир».

[54] Как известно, «Иртеньев» — это видоизмененная фамилия «Исленев»: Александр Михайлович Исленев был, по словам П. И. Бирюкова, «**соседом** по имению и приятелем» «действительного отца» Л. Н. Толстого. Именно его Толстой «изобразил в отце», каким мы его видим в автобиографической трилогии (*Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. М.; Пг., 1923. Т. 1. С. 18). Фамилия газдановского героя «**Соседов**» ведет свое происхождение в том числе и от Толстого, причем не столько от его автобиографической трилогии, сколько, по-видимому, от книги Бирюкова. Хотя, по-видимому, играют роль и другие вызываемые ею ассоциации. Фамилия газдановского героя-рассказчика, безусловно, намекающая на близость, но неаутентичность нарратора и автора, в сущности, восходит к классическим, пушкинским антиавтобиографическим маскам («Онегин, добрый мой **приятель**...», «всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной», «Здесь с

где условная нарративная маска дана в заглавии, в *ВК* — так же, как и в автобиографической трилогии Толстого, — мы обнаруживаем, что повествователя зовут Николай Соседов, только из обращений к нему других героев.[55]

Кроме того, совпадает вся внешняя канва романа, кстати сказать, довольно значительная у Газданова, как, впрочем, и у Толстого: детство, юность (причем уделяется особое внимание отношениям с родителями, учителями, родственниками, домашними, товарищами по учебе и друзьями) и фронтовая жизнь (впечатление от которой у Толстого отразились в его военной прозе). У Толстого все эти воспоминания разбиты по главам в соответствии с тематикой («Учитель Карл Иваныч», «Maman», «Папа», «Классы», «Юродивый», «Приготовления к охоте», «Охота», «Игры», «Что-то вроде первой любви», «Что за человек был мой отец?», «Занятия в кабинете и гостиной», «Гриша», «Наталья Савишна» и т. д.). У Газданова они связаны сложной, ассоциативной связью и не собраны тематически. Соответственно, нет в *ВК*, существенно уступающем автобиографической трилогии по объему, и разделения на главы.

Немалое место в обоих произведениях занимает изображение домашних (у Толстого это глава XII — «Гриша», глава XIII — «Наталья Савишна»; у Газданова —эпизоды с няней и т. п.). В обоих произведениях описывается разлука с матерью и затем жизнь вдали от нее: у Толстого начиная с главы XIV, которая так и называется — «Разлука», у Газданова в связи с отъездом в кадетский корпус и с уходом на фронт (I, 68, 126). При этом внимание героя-рассказчика переключается: у Толстого — на

ним обедывал зимою / Покойный Ленский, наш **сосед**» (Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. Л., 1946. Т.6. С. 6, 28, 146), «вы изъявляете мне свое желание иметь подробное известие о времени рождения и смерти <…> бывшего моего искреннего друга и **соседа** по поместьям» («Повести Белкина») (*Пушкин*. Полн. собр. соч.: В 16 т. Л., 1947. Т.8. С. 59).

[55] Сначала имя героя появляется в романе в обращениях к нему отца: «Коля, никогда не ходи в кабинет без моего разрешения» (V, 55), «Маму мы с тобой не возьмем, Коля…», «Ты спокойно отдаешь команду. Какую, Коля?», «он больше не будет. Не будешь, Коля?» (I, 59, 65), «Хорошо, Коля, я сейчас лягу» (I, 67), «Смотри, Коля: видишь, птица летит?» (I, 95); затем — учителей и дяди героя-рассказчика: «Я попросил бы вас, кадет Соседов, не размахивать на ходу так сильно хвостом» (I, 69), «Вы, Соседов, в Бога верите?» (I, 111), «Ты думаешь, Коля, <…> что я не имею никакого представления о твоих познаниях в катехизисе?» (I, 112), «Возьми, Коля, десять рублей и пойди к этому долгогривому идиоту» (I, 113), «Смысла нет, мой милый Коля» (I, 123). Наконец, оно звучит также и в третьем лице: «Твой отец <…> был бы очень огорчен, узнав, что его Николай поступает в армию тех, кого он всю жизнь не любил» (I, 126), «с той зимы я перестал быть гимназистом Соседовым» (I, 127). В отличие от Толстого, в *ВК* не встречается обращение или называние героя уменьшительно-ласкательным именем «Николенька».

отношения с отцом и бабушкой, а у Газданова — на эпизоды с дедом, дядей и др. Московские сцены «Детства» в известной мере соответствуют, таким образом, кавказским, кадетским и кисловодским эпизодам у Газданова. Ряд эпизодов *ВК*, содержащих изображение друзей и близких семьи Газдановых (ср., например: I, 56–67), также находят близкую аналогию у Толстого. Разумеется, любовь не занимает у Толстого столь видного места, как у Газданова (у которого все повествование движется, как выразился М. Горький, «в определенном направлении — к женщине» — цит. по: I, 39), однако в автобиографической трилогии она все же есть (например, гл. IX «Детства» «Что-то в роде первой любви»,[56] гл. VI «Отрочества» «Маша» — 2, 19–21 и др.).[57]

На сознательное равнение и отталкивание от Толстого в изображении детских и юношеских впечатлений Газданов недвусмысленно указал сам: «И когда я стал вспоминать об этом времени, я подумал, что **в моей жизни не было отрочества**.[58] Я всегда искал общества старших и двенадцати лет всячески стремился, вопреки очевидности, казаться взрослым» (I, 85–86). Разумеется, в этих словах звучит и присущее русскому человеку дореволюционного воспитания представление о детстве, отрочестве и юности как о трех первых возрастах в жизни человека, но сложилось оно в массовом сознании не без воздействия Толстого, а в устах

[56] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 27–28. Далее на протяжении данной главы цитаты из произведений Л. Н.Толстого, за исключением его «Воспоминаний», приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы арабскими цифрами в тексте.

[57] Приставания старшего брата Володи к горничной Маше находят себе вполне определенную параллель не столько в «Вечере у Клэр», сколько в «Истории одного путешествия», где главный герой, один из двух братьев — которого, между прочим, зовут Володя — вступает в интимную связь с горничной в доме своего старшего брата Николая (снова асимметрическое подобие: старший у Толстого брат Володя становится младшим братом, а Николай, напротив, из младшего превращается в старшего). Одна деталь даже почти совпадает. Ср. «“Ну, куда руки суете? Бесстыдник!”, и Маша, с сдернутой набок косынкой, из-под которой виднелась **белая**, полная **шея**, пробежала мимо меня.» (2, 20) и «“— C’est vous, Germaine?” — сказал он вдруг изменившимся голосом. Он видел ее **белое тело у шеи**, где сходились полы капота…» — (I, 254). Под пером Газданова этот изображенный через призму детского удивления младшего Иртеньева эпизод превращается в выразительную эротическую сцену.

[58] Любопытно, что аналогичная, сделанная как бы мимоходом, но прямая отсылка к автобиографической трилогии Толстого есть в «Записках из подполья» Достоевского: «Конечно, много тут было от глупости, от дурного примера, беспрерывно окружавшего их **детство и отрочество**» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 139). Подробнее об этом см.: *Кибальник С. А.* «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского как палимпсест «Детства» и «Отрочества» Л. Н. Толстого // Русская литература. 2011. № 4. (В печати).

такого его последователя, каким был Газданов, разумеется, несвободно от прямых ассоциаций с ним.

Наконец, особое отношение к Толстому несколько раз декларировано на страницах самого романа Газданова. Первый раз — устами обрисованного с особой симпатией учителя Василия Николаевича: «Вот я назвал вам имя Льва Толстого, — говорил он. — А ведь в народе о нем совсем особенное было представление. Моя мать, например, которая была совсем простой женщиной, швеей, как-то хотела идти к Толстому после смерти моего отца, советоваться с ним: что ей делать дальше; положение было плохое, она была очень бедная. А к Толстому хотела идти, потому что считала его последним угодником и мудрецом на земле» (I, 108). Второй раз — устами Клэр: «— К вашим услугам, — сказал Гриша низким голосом, еще не вполне чистым, звучавшим из сна. — Григорий Воробьев. — Вы это говорите так гордо, как будто бы вы сказали: Лев Толстой» (I, 88). И третий раз — снова устами Василия Николаевича: «Дня через два Василий Николаевич советовал нам прочесть то начало позднейшей биографии Толстого, где говорится о муравейных братьях…» (I, 110). Как справедливо отметили комментаторы собрания сочинений Газданова, под «позднейшей биографией Толстого, по-видимому, подразумевается обширное исследование П. И. Бирюкова “Биография Льва Николаевича Толстого”» (I, 815). Между прочим, именно в различных изданиях этой книги впервые в отрывочном изложении были помещены «Воспоминания» Толстого (1901–1906), которые также являются, как будет показано ниже, важнейшим претекстом романа Газданова.

Впрочем, дальнейшие пояснения к этому месту «Вечера у Клэр» комментаторов собрания сочинений Газданова (I, 815) не совсем точны. Процитируем полностью тот текст «Воспоминаний» Толстого, который приводит П. И. Бирюков. О старшем брате Толстого Николеньке тут сказано: «Так вот он-то, когда нам с братьями было мне 5, Митеньке 6, Сереже 7 лет, объявил нам, что **у него есть тайна**,[59] **посредством которой, когда она откроется, все люди сделаются счастливыми**; не будет ни болезни, никаких неприятностей, никто ни на кого не будет сердиться,

[59] Эти строки «Воспоминаний» Толстого, по всей видимости, отозвались в следующем фрагменте *ВК*: «Мне всю жизнь казалось — даже когда я был ребенком, — что **я знаю какую-то тайну, которой не знают другие**; и это странное заблуждение никогда не покидало меня. Оно не могло основываться на внешних данных: я был не больше и не меньше образован, чем все мое невежественное поколение. Это было чувство, находившееся вне зависимости от моей воли. Очень редко, в самые напряженные моменты моей жизни, я испытывал какое-то мгновенное, почти физическое перерождение и тогда приближался к своему слепому знанию, к неверному постижению чудесного» (I, 80).

и все будут любить друг друга, все сделаются *муравейными братьями* (вероятно, это были моравские братья, о которых он слышал или читал, но на нашем языке это были муравейные братья). Я помню, что слово "муравейные" особенно нравилось, напоминая муравьев в кочке. Мы даже устроили игру в муравейные братья, которая состояла в том, что садились под стулья, загораживая их ящиками, завешивали платками и сидели там в темноте, прижимаясь друг к другу. Я, помню, испытывал особенное чувство любви и умиления и очень любил эту игру. <...> Как теперь я думаю, Николенька, вероятно, прочел или наслушался о масонах, об их стремлении к осчастливлению человечества, о таинственных обрядах приема в их орден,[60] верно, слышал о моравских братьях и соединил все это в одно в своем живом воображении и любви к людям, к доброте, придумал все эти истории и сам радовался им и морочил ими нас. Идеал муравейных братьев, льнущих любовно друг к другу, только не под двумя креслами, завешенными платками, а под всем небесным сводом всех людей мира, остался для меня тот же».[61]

Смысл понятия «муравейные братья» на страницах самого романа Газданова не разъясняется, так что тема всеобщей истины в братстве, связанная с Толстым, звучит лишь в подтексте *ВК* и, в частности, бросает дополнительный свет на фигуру учителя Василия Николаевича. Учитель этот, рассказывающий гимназистам о «совсем особенном представлении в народе» о Льве Толстом и читающий им «длинные отрывки» из «Жития протопопа Аввакума» (I, 109), получает характеристику героя-рассказчика, отчасти сближающую его с самим Толстым: «Он принадлежал к числу тех непримиримых русских людей, которые **видят смысл жизни в искании истины**, даже если убеждаются, что истины в том смысле, в котором они ее понимают, нет и быть не может» (I, 111). В уже приведенных выше «Воспоминаниях» Толстой пишет: «**я верю и теперь, что есть эта истина и что будет она открыта людям** и даст им то, что она обещает».[62] Газдановский взгляд на такое правдоискательство отмечен как сочувствием, так и легким налетом чеховского скептицизма: «он **все искал свою истину** — везде, где только ни был. Я часто потом думал: **найдет ли он ее**, хватит ли у него мужества **обмануть себя** — и

[60] Можно предположить, что одним из внутренних импульсов к вступлению самого Газданова в 1932 году в масоны послужило это место из «Воспоминаний» Толстого.

[61] *Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. Т. 1. С. 32. Примечание П. И. Бирюкова: «Из доставленных мне и отданных в мое распоряжение черновых неисправленных записок Л. Н. Толстого» (Там же. С. 31).

[62] *Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. С. 32.

умрет ли он спокойно?».[63] Разница — в понимании газдановским повествователем недостижимости конечной истины и важности для таких людей не ее самой, а самого движения к ней: «И мне казалось, что даже **если бы ему почудилось, что он ее нашел, он, наверное, поспешил бы отречься от нее — и снова искать**…» (I, 112).

Яркая толстовская деталь использована Газдановым в обрисовке другого учителя, вызвавшего симпатию героя-рассказчика, — преподавателя естественной истории в кадетском корпусе, «штатского генерала»: «— Я попросил бы вас, кадет Соседов, не размахивать на ходу так сильно хвостом. Это, наконец, привлекает всеобщее внимание. И ушел, **улыбаясь одними глазами** (I, 69–70). Ср., например, в «Анне Карениной»: «— Пускай делают, как им, вам то есть, угодно, — сказал он, **смеясь только глазами**…» (18, 7), «— И глаза его **смеялись при чтении доклада**» (18, 18), – и в «Воскресении»: «Генерал не переставая **улыбался глазами**…» (32, 301).

Вообще между общим содержанием толстовского «Детства» и «мирной» частью *ВК* просматривается своего рода асимметрическое подобие, предопределенное самим различием в судьбе родителей Газданова с тем, как у Толстого изображена судьба родителей Иртеньева. Центральное событие «Детства» — смерть матери, центральное событие начальных страниц *ВК* — смерть отца.[64] У Толстого эта смерть как будто бы накликана «вещим» сном, который, впрочем, не видит, а выдумывает Иртеньев, чтобы объяснить Карлу Ивановичу свои слезы: «Я сказал ему, что плачу оттого, что видел дурной сон, — будто **maman умерла** и **ее несут хоронить**» (1, 4). У Газданова воспоминание героя-рассказчика о смерти отца предваряется упоминанием о двух «событиях», второе из которых: прочитанная книга о «деревенском сироте» — тоже как бы предвещает эту смерть: «И вот однажды школа сгорела, и этот мальчик остался зимой на улице в суровый мороз. <…> горе мое было так сильно, что **я рыдал**

[63] Идеализм Василия Николаевича вызывает ассоциации с чеховским Петей Трофимовым. Ср. в «Вишневом саде»: «Т р о ф и м о в. Человечество **идет к высшей правде**, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах! Л о п а х и н. **Дойдешь**? Т р о ф и м о в. Дойду. *Пауза.* Дойду, или укажу другим путь, как дойти» (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 1986. Т. 12. С. 244).

[64] Сам Толстой в детстве потерял не мать, а, как и впоследствии Газданов, отца, причем примерно в том же возрасте. Газданов, по-видимому, знал это все из того же «начала позднейшей биографии Толстого» (I, 110), то есть из первой части «Биографии Льва Николаевича Толстого» П. И. Бирюкова: «Как раз летом 1837 года отец Льва Николаевича уехал по делам в Тулу и, идя по улице к приятелю своему Темяшеву, он вдруг зашатался, упал и умер ударом» (*Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. С. 37).

двое суток, почти ничего не ел и очень мало спал. Ни одна книга впоследствии не производила на меня такого сильного впечатления: я видел этого сироту перед собой, видел **его мертвых отца и мать**» (I, 51).[65]

Кроме того, герой-рассказчик *ВК* также видит сон о смерти, но о своей собственной, и реальный, а не выдуманный: «Иногда мне снилось, что я **умер, умираю, умру**; я не мог кричать, и вокруг меня наступало привычное безмолвие, которое я так давно знал» (I, 80) — и к тому же впадает после смерти отца в бредовое состояние, в котором видит его похороны: «Мы поднимаем паруса и долго едем наравне с лошадьми. Вдруг отец поворачивается ко мне. — Папа, куда ты едешь? — кричу я. И глухой, далекий голос его отвечает мне что-то непонятное. — Куда? — переспрашиваю я. — Капитан, — говорит мне штурман, — этого человека **везут на кладбище.** — Действительно, по желтой дороге медленно едет пустой катафалк, без кучера; и белый гроб блестит на солнце. — **Папа умер!** — кричу я. Надо мной склоняется мать» (I, 60–61).[66]

Должно быть, от Толстого у Газданова и пристрастие героя-рассказчика к наблюдениям за муравьями, по всей видимости, также связанное в его сознании с темой «муравейных братьев»: «Дойдя до леса, я ложился возле первого муравейника, который мне попадался, **ловил гусеницу и осторожно клал ее у одного из входов в высокую, ноздреватую пирамиду, из которой выбегали муравьи**. Гусеница уползала, подтягивая к себе извивающееся мохнатое тело. Ее настигал муравей; он хватался за ее хвост и пытался задержать ее, но она легко тащила его за собой. На помощь первому муравью прибегали другие: они облепляли

---

[65] Этот фрагмент имеет довольно близкое соответствие в «Записках сумасшедшего» Толстого: «Я вспоминаю, как при мне раз били мальчика, как он кричал и какое страшное лицо было у Фоки, когда он его бил: — А не будешь, не будешь, — приговаривал он и все бил. Мальчик сказал “не буду”. А тот приговаривал “не будешь” и все бил. И тут на меня нашло. **Я стал рыдать, рыдать. И долго никто не мог меня успокоить**. Вот эти-то рыдания, это отчаяние были первыми припадками моего теперешнего сумасшествия. Помню другой раз это нашло на меня, когда тетя рассказала про Христа <…>. И на меня опять нашло, **рыдал, рыдал, потом стал биться головой об стену**» (26, 467).

[66] В обрисовке отца героя-рассказчика *ВК*: «и в то время как к отцу я **бежал навстречу и прыгал ему на грудь**, зная, что этот сильный человек только иногда притворяется взрослым, а, в сущности, он такой же, как и я, мой ровесник, и если я приглашу его сейчас идти в сад и возить игрушечные коляски, то он подумает и пойдет» (I, 62), — обнаруживается явная реминисценция из «Анны Карениной»: «Какие бы ни были недостатки в Левине, притворства в нем не было и признака, и потому дети высказали ему дружелюбие такое же, какое они нашли на лице матери. На приглашение его два старшие тотчас же **соскочили к нему и побежали с ним** так же просто, как бы они побежали с няней, с мисс Гуль или с матерью. Лили тотчас же стала проситься к нему, и мать передала ее ему, он посадил ее на плечо и побежал с ней» (18, 282).

гусеницу со всех сторон, живой клубок медленно подвигался назад и, наконец, скрывался в одном из отверстий» (I, 81). Ср. в «Детстве»: «…**кишмя кишели муравьи**. Они один за другим торопились по пробитым и торным дорожкам: некоторые с тяжестями, другие — порожняком. Я **взял в руку хворостину и загородил ею дорогу**. Надо было видеть, как одни, презирая опасность, подлезали под нее, другие перелезали через; а некоторые, особенно те, которые были с тяжестями, совершенно терялись и не знали, что делать…» (1, 25).[67] Описанному же Газдановым сражению с муравьями тарантула (I, 82) в какой-то мере соответствуют наблюдения Николеньки и других детей за «огромной величины червяком» (1, 27).

В цветовой палитре *ВК* синий цвет явно доминирует надо всеми остальными: «Помню **густой синий дым над сукном** и лица игроков, резко выступавшие из тени» (I, 86), «На полу лежал **большой синий ковер**, изображавший непомерно длинную лошадь с худощавым всадником, похожим на пожелтевшего Дон-Кихота <…>. Темнело; и как будто **синее стекло** застывало в воздухе, — **синее стекло**, в котором возникало изображение города, куда я возвращался, где в белом высоком доме гостиницы жила Клэр; <…> и опять я слышу слабый голос няни, доходящий до меня будто с другого берега **синей невидимой реки**» (I, 90, 93). Складывается впечатление, что Газданов как будто бы реализовал намеченную в «Детстве» Толстого «**какую-то особость его отношений с синим**, в дальнейшем неосуществленную. В главе “Занятия в кабинете и гостиной” рассказывается, как Николенька после охоты расположился нарисовать ее, тогда как у него была только синяя краска. <…> Возможно, в этом, исключительном для творчества Толстого, примере выявилось интуитивное ощущение гетерономности синего цвета, его способность воздействовать на человека извне».[68]

В *ВК* синий цвет — должно быть, не без влияния искусства XX века — обладает свойством изменяться: «Я лежал рядом с Клэр и не мог заснуть; и, отводя взгляд от ее побледневшего лица, я заметил, что **синий цвет обоев** в комнате Клэр мне показался внезапно посветлевшим и странно изменившимся. **Темно-синий цвет**, каким я видел его перед закрытыми глазами, представлялся мне всегда выражением какой-то постигнутой тайны — и постижение было мрачным и внезапным и точно застыло, не успев высказать все до конца; точно это усилие чьего-то духа вдруг остановилось и умерло — и вместо него возник **темно-синий фон**. Теперь

---

[67] Наблюдениям за «муравейной жизнью» Толстой, согласно свидетельствам, приведенным в том числе и в биографии П. И. Бирюкова, любил предаваться и в старости.

[68] *Порудоминский В.* О Толстом. СПб., 2005. С. 388. (Глава «Цвета Толстого»).

он превратился в светлый; как будто усилие еще не кончилось и **темно-синий цвет**, посветлев, нашел в себе неожиданный, матово-грустный оттенок, странно соответствовавший моему чувству и несомненно имевший отношение к Клэр. **Светло-синие призраки** с обрубленными кистями сидели в двух креслах, стоявших в комнате» (I, 46).

Светло-синие облака как бы отделены от героя-рассказчика «**лиловым бордюром обоев**», который «изгибался волнистой линией, похожей на условное обозначение пути, по которому проплывает рыба в неведомом море; и сквозь трепещущие занавески открытого окна все стремилось и не могло дойти до меня далекое воздушное течение, окрашенное в тот же **светло-синий цвет** и несущее с собой длинную галерею воспоминаний <...> эти **светло-синие облака**» (I, 46).[69] Особое пристрастие Толстого к лиловому цвету уже за несколько лет до выхода газдановского романа привлекло к себе внимание исследований.[70] Семантика этого цвета у Толстого: «Лиловый часто появляется у Толстого на тревожном фоне: волнение природы, гроза, ночь, море, дым выстрелов, дым солдатских костров. <...> Лиловый — цвет той любви, которая еще не успела проснуться в Кити, но возможность которой Кити ощущает, почти чутьем схватывает в Анне»[71] — в целом созвучна газдановской.

Образы *ВК* нередко возникали у Газданова по ассоциации с образами толстовских «Воспоминаний», хотя, по-видимому, немаловажную роль играли и реальные черты личности их прототипов. Так, об отце Николая Соседова сказано, что он «**любил музыку** и подолгу слушал ее, не двигаясь, не сходя с места» (I, 55). В «Воспоминаниях» Толстой писал о своем деде: «Вероятно, он также очень **любил музыку,** потому что только для себя и для матери держал свой хороший небольшой оркестр».[72] Отношение героя-рассказчика *ВК* к музыке связано с Толстым еще и иным образом. Позднышев в «Крейцеровой сонате» предъявляет музыке

[69] Ср. «бело-лиловые облака» в «Детстве» Толстого (1, 111). О семантике синего цвета в *ВК* см. также: *Семенова Т. О.*: 1) К вопросу о мифологизме в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Газданов и мировая культура. Калининград, 2000. С. 47–48; 2) Алхимия цвета и звука в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» // Текст. Поэтика. Стиль. Книга, посвящ. юбилею В. В. Эйдиновой. Екатеринбург, 2004. С. 165–182.

[70] *Апостолов Н. Н.* «Лиловый» цвет в творчестве Толстого // Толстой и о Толстом. Новые материалы. М., 1927. № 3. Особенно значим лиловый цвет в «Анне Карениной»: «Я вас воображаю на бале *в лиловом*» (18, 78), «— Что же это Мари *в лиловом*, точно черное, на свадьбу?» (19, 21), «Она, в том темно-*лиловом* платье, которое она носила первые дни замужества...» (19, 93), «Нынче в Летнем саду была одна дама в *лиловом* вуале...» (19, 95). См. об этом: *Порудоминский В.* О Толстом. С. 370.

[71] Там же. С. 367, 370.

[72] *Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. С. 8.

обвинение: «Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: **мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю**, что могу то, чего не могу. Я объясняю это тем, что музыка действует, как зевота, как смех; мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося» (27, 61). Герой-рассказчик *ВК*, напротив, «самым прекрасным, самым пронзительным чувствам, которые» он «когда-либо испытывал», «обязан был музыке; но ее волшебное и мгновенное существование есть лишь то, к чему» он «бесплодно» стремится. При этом говорит он о музыке в выражениях, весьма сходных с позднышевскими: «Очень часто **в концерте я внезапно начинал понимать то, что до тех пор казалось мне неуловимым; музыка вдруг пробуждала во мне такие странные физические ощущения, к которым я считал себя неспособным**, но с последними замиравшими звуками оркестра эти ощущения исчезали, и я опять оставался в неизвестности и неуверенности, мне часто присущими» (I, 47–48).

«**Охота была его страстью,** — читаем мы в *ВК* об отце Николая. — Иногда он возвращался домой на розвальнях, после суток осторожного и утомительного выслеживания зверя, — и с саней глядели стеклянные, мертвые глаза лося; он охотился за турами на Кавказе; и ему ничего не стоило **поехать** за несколько сот верст **по простому охотничьему приглашению**» (I, 55). Увлечение охотой было свойственно и отцу Толстого: «...**уезжал он часто и для охоты** — и для ружейной, и для псовой». Есть сходство и в отношении обоих героев-рассказчиков к своим отцам. Так, обожание, с которым отец изображен в *ВК*, имеет четкую параллель в «Отрочестве»: «Я чувствовал, что папа должен жить в сфере совершенно особенной, прекрасной, недоступной и непостижимой для меня...» (2, 37). Разница в том, что отец Николая Соседова умирает очень рано, а отец Николая Иртеньева живет достаточно долго, чтобы у героя-рассказчика появилась в отношении его доля скептицизма: «Я с тем же искренним чувством любви и уважения цалую его большую белую руку, но уже позволяю себе думать о нем, обсуживать его поступки, и мне невольно приходят о нем такие мысли, присутствие которых пугает меня» (2, 62–63). Отношению героя-рассказчика *ВК* к отцу по закону асимметрического подобия, которое объясняется, должно быть, как личными биографическими обстоятельствами Газданова, так и его стремлением

сделать ориентацию на претекст не столь явной, у Толстого скорее соответствует отношение Иртеньева к maman.[73]

Некоторые детали *ВК* отсылают нас к другим произведениям Толстого. Так, изображение раненого волка в романе напоминает знаменитую сцену охоты Ростовых в «Войне и мире»: «Волк приостановил бег, неловко, как больной жабой, повернул свою лобастую голову к собакам и, **так же мягко переваливаясь, прыгнул раз, другой** и, мотнув поленом (хвостом), скрылся в опушку. В ту же минуту из противоположной опушки **с ревом, похожим на плач, растерянно выскочила одна, другая, третья гончая**, и вся стая понеслась по полю, по тому самому месту, где пролез (пробежал) волк. <...> Как будто почувствовав опасность, волк покосился на Карая, еще дальше спрятав полено (хвост) между ног, и наддал скоку. <...> Николай, его стремянный, дядюшка и его охотник вертелись над зверем, улюлюкая, крича, всякую минуту собираясь слезть, когда **волк садился на зад**, и всякий раз пускаясь вперед, когда волк встряхивался и подвигался к засеке...» (10, 250, 253). В *ВК* этой сцене отдаленно соответствует следующий эпизод: «Я видел однажды на охоте раненого волка, спасавшегося от собак. Он **тяжело прыгал** по снегу, оставляя на белом поле красные следы. Он часто останавливался, но потом с трудом снова пускался бежать; и когда **он падал**, мне казалось, что страшная земная сила тщится приковать его к одному месту и удержать там — вздрагивающей серой массой — до тех пор, пока не приблизятся вплотную **оскаленные морды собак**» (I, 93).

Говоря об избирательности памяти применительно к событиям раннего детства («**Из раннего моего детства** я запомнил всего лишь **одно событие**. Мне было три года <...>. Этот случай запомнился мне чрезвычайно; я помню еще одно событие, случившееся значительно позже, — и оба эти воспоминания сразу возвращают меня в детство; в тот период времени, понимание которого мне теперь уже недоступно. Это **второе событие** заключалось в том, что...» — I, 50–51) Газданов также, по-видимому, следует за «Воспоминаниями» Толстого («Вот **первые мои**

[73] Так, о матери Толстого в его «Воспоминаниях» сказано: «Самое же дорогое качество ее было то, что она, по рассказам прислуги, была хотя и вспыльчива, но **сдержанна**. "Вся покраснеет, даже заплачет, — рассказывала мне ее горничная, — но **никогда не скажет грубого слова**". Она и не знала их» (Там же. С. 11). Такой же сдержанностью наделен отец героя *ВК*, которая, как обычно у Газданова, не только констатируется: «**Терпение его было необычайно**», — но еще и иллюстрируется отдельной сценой. Когда Коля нечаянно разбивает гипсовую «рельефную карту Кавказа», которую «целый год, вечерами» отец «лепил из гипса», его реакция следующая: «посмотрел на меня укоризненно и сказал: — "Коля, никогда не ходи в кабинет без моего разрешения"» (I, 55).

воспоминания (которые я не умею поставить по порядку, не зная, что было прежде, что после) <…>. **Другое впечатление** — радостное»).[74]

Между произведениями Газданова и Толстого можно усмотреть целый ряд других, частных подобий. В *ВК* есть такой диалог между героем-рассказчиком и его «теткой»: «— Дед меня зарубит. Дед страшный человек. — Ты просто трусиха, — сказал я. — **Дед очень симпатичный, он тебя пальцем не тронет**, хотя ты злая и скупая» (I, 84). В «Воспоминаниях» Толстой сходным образом отрицает какую-либо жестокость своего деда: «Дед мой считался очень строгим хозяином, но **я никогда не слыхал рассказов о его жестокостях и наказаниях**, столь обычных в то время».[75] Вообще через «деда», который в молодости «угонял табуны лошадей у враждебных племен» и потом «после прихода русских» (I, 83) покончил с этим, в *ВК* проходит незримая, внутренняя связь с Толстым. На образе «деда» как будто лежит отпечаток толстовского Хаджи-Мурата.[76] Недаром он характеризуется словами «простодушных выходцев из середины девятнадцатого столетия»:[77] «**дед** был **умен и хитер**, как змея» (I, 83). Ср. у Толстого в «Хаджи-Мурате»: «Глаза же Хаджи-Мурата говорили, что старику этому надо бы думать о смерти, а не о войне, но что он **хоть и стар, но хитер**, и надо быть осторожным с ним» (35, 47).

В газдановском романе дружная жизнь всей семьи, атмосферу которой во многом определял легкий характер отца, скоро заканчивается: «Никаких размолвок или ссор у нас в доме не бывало, и **все шло хорошо**. Но **судьба недолго баловала мать. Сначала умерла моя старшая сестра; смерть последовала после операции желудка от не вовремя**

---

[74] *Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. С. 22.

[75] Там же. С. 8.

[76] Например, это касается следующих эпизодов биографии газдановского героя: «Все его товарищи погибли жертвами мести; на его дом дважды производили нападение, но в первый раз он узнал об этом заблаговременно и уехал со всей семьей, на второй раз — отстреливался несколько часов из винтовки, убил шесть человек и продержался до того времени, пока не подоспела помощь» (I, 83).

[77] Ср. в *ВК*: «Я помнил **деда** маленьким стариком, в **черкеске**, с золотым **кинжалом**» (I, 83) и в «Хаджи-Мурате»: «Хаджи-Мурат был одет в длинную белую **черкеску**… <…> заложив руку **за кинжал** и отставив ногу, продолжал стоять…» (35, 45–46), «И вспомнился ему и морщинистый, с седой бородкой, **дед**…» (35, 105). Ср. также у Газданова: «но несравненное **искусство** верховой езды, которым он славился много десятков лет, **изменило ему**» (I, 83), — и: «Хаджи-Мурат всегда верил в свое счастие. Затевая что-нибудь, он был твердо уверен в удаче, — и **все удавалось ему**. Так это было, за редкими исключениями, во все продолжение его бурной военной жизни» (35, 24). Внешнее сходство двух последних высказываний, по существу противоположных, находит себе подкрепление также и в финале повести Толстого, в котором «счастие» все же изменяет и Хаджи-Мурату.

принятой ванны. Потом, несколько лет спустя, умер отец, и, наконец, во время великой войны моя младшая сестра девятилетней девочкой скончалась от молниеносной скарлатины, проболев всего два дня. Мы с матерью остались вдвоем» (I, 67). В своих «Воспоминаниях» Толстой также вначале пишет, что «во всех семьях бывают периоды, когда болезни и смерти еще отсутствуют и **члены семьи живут спокойно**. Такой период, как мне думается, переживала мать в семье мужа до своей смерти. Никто не умирал, никто серьезно не болел, расстроенные дела отца поправлялись. Все были здоровы, веселы и дружны. Отец веселил всех своими рассказами и шутками». Однако тут же замечает: «**Я не застал этого времени. Когда я стал помнить себя, уже смерть матери положила свою печать на жизнь нашей семьи**».[78]

Эпизод *ВК*, в котором описывается недоброжелательное отношение к герою-рассказчику со стороны классного наставника в кадетском корпусе, составляет отчетливую параллель к эпизоду «Отрочества» с St.-Jerome'ом. В следующих строках Газданова имеется даже явная реминисценция: «если мне приходилось стать на руки, я сейчас же видел перед собой навощенный паркет рекреационного зала, десятки ног, идущих рядом с моими руками и бороду моего классного наставника: — Сегодня вы опять без **сладенького.**[79] Он всегда говорил уменьшительными словами, и это вызывало во мне **непобедимое отвращение**» (I, 70). Ср. у Толстого: «Но вдруг учитель с злодейской полу-улыбкой обратился ко мне. — Надеюсь, вы выучили свой **урок-с,** — сказал он, потирая руки <...> — Василь! — сказал *он* **отвратительным торжествующим голосом**: — принеси розог» (2, 34, 42).

Наказаниям со стороны классного наставника (оставление без обеда) и соответственно, St.-Jerome'a (угроза наказания розгами) в обоих произведениях противопоставлены любовное отношение к Иртеньеву Карла Иваныча и симпатия к Соседову со стороны Василия Николаевича. Истории жизни Карла Иваныча, занимающей несколько глав в «Отрочестве» («История Карла Иваныча», гл.VIII–X; 2, 24–32), соответствует

[78] *Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. С. 13.

[79] Само по себе слово «сладенький», как и другие уменьшительные прилагательные, появляются на страницах автобиографической трилогии неоднократно. Например: «делал **сладенькие** глазки» (2, 86). Однако признание газдановского героя-рассказчика: «Я не любил людей, употребляющих уменьшительные в ироническом смысле: нет более мелкой и бессильной подлости в языке. Я замечал, что к таким выражениям прибегают чаще всего или люди недостаточно культурные, или просто очень дурные, неизменно пребывающие в низости человеческой» (I, 70), — по всей видимости, представляет собой индивидуальную черту личности писателя.

короткий рассказ о жизни Василия Николаевича (I, 111–112), включающий в том числе и отчет о его заграничных странствиях (в центре повествования Карла Иваныча находится его рассказ о жизни за границей).

Интеркультурная тема и обширное использование французской речи в *ВК* становятся во многом более понятными при сопоставлении с автобиографической трилогией Толстого. Герой-рассказчик «Детства» замечает о St.-Jerome'е: «Обсуживая теперь хладнокровно этого человека, я нахожу, что он был хороший француз, но **француз в высшей степени**. Он был не глуп, довольно хорошо учен и добросовестно исполнял в отношении нас свою обязанность, но он имел общие всем его землякам и столь **противоположные русскому характеру отличительные черты легкомысленного эгоизма**, тщеславия, дерзости и невежественной самоуверенности» (2, 50). Газданов как в начальных разговорах, так и во всей истории отношений героя-рассказчика с Клэр, противопоставляет русскую серьезность **французскому легкомыслию** и непостоянству, сходным образом апеллируя к этнокультурным стереотипам (например, «**специальное русское остроумие**» — I, 40).

У Толстого недоброжелательство Николая Иртеньева к гувернеру-французу принимает форму отвращения к его речи: «**Его пышные французские фразы**, которые он говорил с сильными ударениями на последнем слоге, accent circonflex'ами, **были для меня невыразимо противны**» (2, 51). У Газданова этому соответствует аналогичная, речевая мотивировка антипатии к классному наставнику: «**Он всегда говорил уменьшительными словами, и это вызывало во мне непобедимое отвращение**. Я не любил людей, употребляющих уменьшительные в ироническом смысле: нет более мелкой и бессильной подлости в языке» (I, 70). Напротив, французская речь Клэр и ее принадлежность к другому миру, очевидно, и предопределяют отчасти многолетнюю любовь к ней Николая Соседова: «Может быть, мое чувство к Клэр отчасти возникло и потому, что она была француженкой и иностранкой. И хотя по-русски она говорила совершенно свободно и чисто и понимала все, вплоть до смысла народных поговорок, — все же в ней оставалось такое очарование, которого не было бы у русской. **И французский язык ее был исполнен для моего слуха неведомой и чудесной прелести**» (I, 101).

Тема женской ветрености, связанная у Газданова с образом Клэр, могла находить себе опору и у Толстого: «Едва успела Катенька произнести эти слова, как Сережа нагнулся и поцаловал Сонечку. Так прямо и поцаловал в ее розовые губки. И Сонечка засмеялась, как будто это ничего, как будто это очень весело. Ужасно!!! О, *коварная изменница*!» (2, 40).

Однако, в отличие от Толстого, у Газданова тема эта получает этнокультурное преломление: ветреность Клэр отчасти мотивирована «отличием французской психологии от серьезных вещей» (I, 44).

Мотивы созревания молодой женщины у Толстого: «Нового в ней только густая русая коса, которую она носит как большие, и молодая грудь, появление которой заметно радует и стыдит ее» (2, 61), — у Газданова трансформируются в гораздо более откровенное изображение сексуальности юной Клэр: «Клэр находилась в том возрасте, когда все способности девушки, все усилия ее кокетливости, каждое ее движение и всякая мысль суть бессознательные проявления необходимости физического любовного чувства, нередко почти безличного и превращающегося из развязки взаимных отношений в нечто другое, что ускользает от нашего понимания и начинает вести самостоятельную жизнь <...> она вздыхала, потягивалась всем телом — она обычно сидела на диване — и вдруг опрокидывалась на спину с изменившимся лицом и стиснутыми зубами» (I, 90–91). Замужество Клэр, возможно, отчасти «предсказано» следующим пассажем «Юности»: «Катенька была уже совсем большая, читала очень много романов, и мысль, что она скоро может выйти замуж, уже не казалась мне шуткой» (2, 87). Очевидно, что Катенька, которую Любочка, дразня, называет «*иностранкой*» (2, 90), вообще была для Газданова одним из внутренних импульсов при создании образа Клэр.

Среди «приятелей Володи», с одной стороны, и собственных знакомых Соседова — с другой, очевидно, не случайно обнаруживаются сходные типажи. Так, Дубков у Толстого характеризуется как «один из тех **ограниченных людей**,[80] которые особенно приятны именно своей ограниченностью, не в состоянии видеть предметы с различных сторон и вечно увлекаются» (2, 67). У Газданова эта характеристика — уже без всяких пояснений — применена к художнику Северному и к большинству преподавателей героя-рассказчика: «**был человеком очень ограниченным**», «**были людьми ограниченными**...» (I, 104, 112).

Второстепенные герои Газданова Северный и Смирнов охарактеризованы посредством прямой и однозначной отрицательной характеристики: «помимо того, что они **были глупы**, они еще **находились во власти господствовавшей тогда моды** на политические разговоры и социально-экономические рассуждения» (I, 106). Как известно, Толстой

[80] Ср. в «Воспоминаниях» Толстого: «Дед мой, Илья Андреевич, ее муж, был тоже, как я его понимал, **человек ограниченный**, очень мягкий, веселый и не только щедрый, но бестолково-мотоватый, а главное — доверчивый» (*Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. С. 4).

скептически относился к идеологическим героям,[81] деятельность которых вытекала не из их собственных, а из усвоенных ими идей: «Вся революционная деятельность Новодворова, несмотря на то, что он умел красноречиво объяснять ее очень убедительными доводами, представлялась Нехлюдову основанной только на тщеславии, желании первенствовать перед людьми. <…> Все ему казалось необыкновенно просто, ясно, несомненно. И **при узости и односторонности его взгляда** все действительно было очень просто и ясно…» («Воскресение» — 32, 400).

Сходным с Толстым образом решается у Газданова и тема отношений с «другими». Так, когда Соседов случайно узнает о серьезной страсти Бориса Белова к музыке, то это становится причиной охлаждения к нему этого героя: «Но **я уже знал то, что он считал нужным скрывать** (он, вышучивавший всех, пуще всего боялся насмешек), — и после этого Белов **стал относиться ко мне более сдержанно, чем раньше**» (I, 104). Вся история дружбы Иртеньева с Нехлюдовым свидетельствует о том, что чрезмерное сближение чревато охлаждением и даже вероятностью разрыва: «…дружба моя с Дмитрием держалась только на волоске. <…> как скоро начинает мало-помалу уменьшаться туман страсти или сквозь него невольно начинают пробивать ясные лучи рассудка, и **мы видим предмет нашей страсти в его настоящем виде** с достоинствами и недостатками, — одни недостатки, как неожиданность, ярко, преувеличенно бросаются нам в глаза, чувства влечения к новизне и надежды на то, что не невозможно совершенство в другом человеке, поощряют нас **не только к охлаждению, но к отвращению к прежнему предмету страсти**» (2, 205–206).

Немалое место у Толстого занимает описание того, что читает Иртеньев: «Чтение французских романов, которых много привез с собой Володя, было другим моим занятием в это лето. В то время только начинали появляться Монтекристы и разные "Тайны", и я зачитывался романами Сю, Дюма и Поль де Кока. **Все самые неестественные лица и события** были для меня так же живы, как действительность, я не только не смел заподозрить автора во лжи, но сам автор не существовал для меня, а сами собой являлись передо мной, из печатной книги, живые, действительные люди и события. Ежели я нигде не встречал лиц, похожих на те, про которых я читал, то я ни секунды не сомневался в том, что они *будут*» (2, 171). Мотив увлечения массовой литературой звучит

---

[81] Антиидеологизм Газданова имеет и вовсе универсальный характер. См. об этом в главе «Гайто Газданов, Василий Розанов и Лев Шестов».

и в *ВК* — с той разницей, что критицизм, лишь бегло очерченный в отношении к ней Иртеньева, становится господствующим чувством в восприятии ее Соседовым.

В отличие от Иртеньева, для Соседова то, что мать знала о его «**кратковременном пристрастии к порнографическим и глупым романам**», было для него «**самым унизительным воспоминанием**»: «Никогда у нас в доме я не видел модных романов — Вербицкой или Арцыбашева; кажется, и отец, и мать сходились в единодушном к ним презрении. Первую такую книгу принес я; отца в то время не было уже в живых, а я был учеником четвертого класса, и книга, которую я случайно оставил в столовой, называлась "Женщина, стоящая посреди". Мать ее случайно увидела — и, когда я вернулся домой вечером, она спросила меня, брезгливо приподняв заглавный лист книги двумя пальцами: "— Это ты читаешь? Хороший у тебя вкус". **Мне стало стыдно до слез**...» (I, 66). И в дальнейшем о такой литературе неизменно упоминается в ироническом или презрительном ключе (I, 87, 118, 158).

В этом отношении Соседов как бы наследует отношение к массовой литературе не от самого Иртеньева, а от его демократических товарищей по университету: «Раз я хотел похвастаться перед ними своими знаниями в литературе, в особенности французской, и завел разговор на эту тему. К удивлению моему, оказалось, что, хотя они выговаривали иностранные заглавия по-русски, они читали гораздо больше меня, знали, ценили английских и даже испанских писателей, Лесажа, про которых я тогда и не слыхивал. Пушкин и Жуковский были для них литература (а не так, как для меня, книжки в желтом переплете, которые я читал и учил ребенком).[82] **Они презирали** равно Дюма, Сю и Феваля и судили, в особенности Зухин, гораздо лучше и яснее о литературе, чем я, в чем я не мог не сознаться» (2, 218).

Между произведениями Газданова и Толстого можно усмотреть еще целый ряд других, частных подобий, которые еще в большей степени подтверждают наш общий вывод.

---

[82] Хорошее знание русской классики товарищами Иртеньева напоминает аналогичную черту матери Соседова: «Она знала наизусть множество стихов, всего "Демона", всего "Евгения Онегина", с первой до последней строчки» (I, 66).

2. Экзистенциальная традиция у Газданова и Толстого

Сюжетное сходство и одновременно композиционное отличие *ВК* от автобиографической трилогии Толстого (большинство воспоминаний об отце у Газданова следует уже после рассказа о его смерти) подчеркнуто одной явной реминисценцией. Подлинное осознание смерти матери приходит к герою толстовского «Детства» во время ее отпевания в церкви: «**Только в эту минуту я понял**, отчего происходил тот сильный тяжелый запах, который, смешиваясь с запахом ладана, наполнял комнату; и мысль, что то лицо, которое за несколько дней было исполнено красоты и нежности, лицо той, которую я любил больше всего на свете, могло возбуждать ужас, **как будто в первый раз открыла мне горькую истину и наполнила душу отчаянием**» (1, 88). Герой-рассказчик *ВК* тоже по-настоящему осознает смерть отца только во время похорон: «**Та минута**, когда я, неловко вися на руках дяди, заглянул в гроб и увидел черную бороду, усы и закрытые глаза отца, **была самой страшной минутой моей жизни**. <…> **В ту же секунду я вдруг понял все**».

При этом одновременно он осознает еще и смертность всех людей, в том числе и свою собственную: «ледяное чувство смерти охватило меня, и **я ощутил болезненное исступление, сразу увидев где-то в бесконечной дали мою собственную кончину** — такую же судьбу, как судьба моего отца» (I, 59–60). П. И. Бирюков отмечает, что такое же значение смерть отца имела для самого писателя: «Смерть отца была одним из самых сильных впечатлений детства Льва Николаевича. Лев Николаевич говорил, что смерть эта в первый раз **вызвала в нем чувство религиозного ужаса перед вопросами жизни и смерти**».[83] Впрочем, еще более близкую параллель к мысли героя-рассказчика *ВК* составляет пассаж из «Отрочества», посвященный смерти бабушки: «Все время, покуда тело бабушки стоит в доме, **я испытываю тяжелое чувство страха смерти**, т. е. мертвое тело живо и неприятно напоминает мне то, что **и я должен умереть когда-нибудь**, чувство, которое почему-то привыкли смешивать с печалью» (2, 65–66).

Газданов в гораздо большей степени по сравнению с Толстым сосредоточен на экзистенциальной проблематике, и прежде всего на теме смерти. Однако в ее разработке писатель во многом опирается на Тол-

[83] *Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. С. 37.

стого, в том числе и на его позднюю прозу, в которой предвосхищена проблематика экзистенциализма, — в частности, на «Записки сумасшедшего» и «Смерть Ивана Ильича». Так, следующий диалог *ВК*: «Перед смертью он говорил, задыхаясь: — Только, пожалуйста, **хороните меня без попов и без церковных церемоний. Но его все-таки хоронил священник**: звонили колокола, которых он так не любил; и на тихом кладбище буйно рос высокий бурьян» (I, 59), — быть может, навеян не столько личными воспоминаниями, сколько знаменитой повестью Толстого:[84] «Он открыл широко глаза. — Что? **Причаститься? Зачем? Не надо! А впрочем**... Она заплакала. — Да, мой друг? Я позову нашего, он такой милый. — **Прекрасно, очень хорошо, — проговорил он**» (26, 111).[85] Герой Толстого соглашается причаститься, идя навстречу желанию жены. В романе Газданова верх над желанием покойного берет церковная обрядность, что, как легко можно себе представить, только укрепляет героя-рассказчика *ВК* в его более критическом отношении к ней по сравнению с Иртеньевым.

Правда, в «Отрочестве» заходит речь о тревоживших Иртеньева «религиозных сомнениях», первый шаг к которым был сделан им под влиянием мысли о «несправедливости Провидения» (1, 45). Зато герой-рассказчик *ВК* не верит вовсе: «Я давно уже не верил ни в Бога, ни в ангелов» (I, 95)[86] — и соответственным образом относится к христианской обрядности: «С религией в корпусе было строго; каждую субботу и воскресенье нас водили в церковь; и этому хождению, от которого никто не мог уклониться, я обязан был тем, что возненавидел православное богослужение» (I, 71). Разумеется, Соседову и в голову не приходит то, что время от времени одушевляет мысли и дела Иртеньева: «мне вспомнилось, что нынче Страстная Середа, нынче мы должны исповедоваться,

---

[84] О том, насколько высоко Газданов ценил ее, свидетельствует его замечание в письме к Г. В. Адамовичу «“Смерть Ивана Ильича” страшнее и глубже, чем весь Достоевский» (V, 157).

[85] Ранее этот же мотив использован Толстым в «Анне Карениной»: «Катя <...> в первый же день **успела уговорить больного в необходимости причаститься и собороваться**. <...> — Что, Кати нет? — прохрипел он, оглядываясь, когда Левин неохотно подтвердил слова доктора. — Нет, так можно сказать... **Для нее я проделал эту комедию**. Она такая милая, но уже нам с тобою нельзя обманывать себя. Вот этому я верю, — сказал он и, сжимая стклянку костлявой рукой, стал дышать над ней» (19, 66, 69).

[86] Впрочем, в «Воспоминаниях» Толстого также читаем: «В один праздник, — вспоминает Л. Н-ч, — пришел, как всегда, к нам приятель и сверстник, маленький Милютин Владимир, тот самый, который открыл нам, будучи в гимназии, ту необыкновенную новость, что Бога нет (новость, не произведшую большого впечатления)» (*Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. С. 38).

и что надо удерживаться от всего дурного; и вдруг я пришел в какое-то особенное, кроткое состояние духа» (2, 81).

Оба произведения: и *ВК*, и трилогия Толстого — представляют собой череду смертей. В повествовании Николая Иртеньева, кроме смерти матери, имеет место также смерть бабушки и Натальи Савишны. В *ВК*, помимо отца, это смерть сестер героя-рассказчика, гибель чиновника на охоте и целая вереница смертей на войне. Но они как будто бы сознательно противопоставлены смертям у Толстого — смерти матери, убежденной, что ее любовь к близким переживет ее, или Натальи Савишны, чья смерть описана как смерть христианской подвижницы.[87] Разумеется, в *ВК* смерть «без сожаления и страха» (и уж тем более «с неколебимою верою и исполнив закон Евангелия» — 1, 95) не встречается, а отец Николая Соседова своей страстной любовью к жизни: «И тогда он прибавил с необыкновенной силой: — Боже мой, если бы мне сказали, что я буду простым пастухом, только пастухом, но что я буду жить!» (I, 51),[88] — и желанием быть похороненным «без попов и без церковных церемоний» (I, 59) предстает абсолютным антиподом Натальи Савишны.

И в автобиографической трилогии, и в *ВК* запечатлены далеко не простые отношения героев-рассказчиков с их товарищами. У юного Иртеньева все же складываются дружеские отношения с Нехлюдовым, хотя с большинством других товарищей сближения не получается: «Как только я чувствовал, что товарищ начинал быть ко мне расположен, я тотчас же давал ему понять, что я обедаю у князя Ивана Иваныча, и что у меня есть дрожки» (2, 192). Зато герой-рассказчик *ВК* испытывает почти полное отчуждение от окружающих: «Я быстро привыкал к новым людям и, привыкнув, переставал замечать их существование. Это была, пожалуй, любовь к одиночеству, но в довольно странной, не простой форме. Когда я оставался один, мне все хотелось к чему-то прислушиваться; другие мне мешали это делать <…> товарищей у меня не было» (I, 63).

---

[87] «Предвестия толстовского “выхода” к добродетелям крестьянским (христианским), — отмечает Г. Я. Галаган, — ощутимы уже в повести “Детство” (бескорыстная любовь, терпение, отсутствие страха смерти в художественном решении образа Натальи Савишны выступают на первый план)» (*Галаган Г. Я.* Л. Н. Толстой. Художественно-этические искания. Л., 1981. С. 48).

[88] Между прочим, это тоже, возможно, переосмысление толстовского мотива, звучащего, например, в «Рубке леса»: «Ежели бы была какая-нибудь возможность променять эту жизнь хоть на жизнь самую пошлую и бедную, только без опасностей и службы, я бы ни минуты не задумался» (3, 62). По сравнению с героями Толстого отец газдановского героя-рассказчика выражает готовность принять долю простого человека только перед лицом смерти. У Газданова (а, возможно, в какой-то степени и у Толстого) это реминисценция из «Одиссеи» Гомера. См. об этом в главе «Газданов и Джойс».

По сравнению с Толстым, у которого критический взгляд Иртеньева на друзей Володи сочетается с постепенным осознанием достоинств его демократических товарищей по университету, знакомые юного Соседова изображены с меньшей симпатией (I, 103–106). Дружбе Иртеньева с Нехлюдовым соответствует лишь грустное признание Соседова: «слова “товарищ” и “друг” я понимал только теоретически. Я делал невероятные усилия, чтобы создать в себе это чувство; но добился лишь того, что понял и почувствовал дружбу других людей, и тогда я вдруг ощутил ее до конца. Она становилась особенно дорога, когда появлялся призрак смерти или старости…» (I, 63).

Основной темы автобиографической трилогии: сближающего Иртеньева с Нехлюдовым убеждения, что «…назначение человека есть стремление к нравственному усовершенствованию, и что усовершенствование это легко, возможно и вечно» (2, 79), — в *ВК*, разумеется, нет. Зато именно у Толстого, очевидно, берет истоки главная тема *ВК* — тема внутреннего разлада в душе героя-рассказчика. В «Детстве» она представлена как тема противоречия между воображением и действительностью: «Я не спускал с него глаз, а воображение рисовало мне картины, цветущие жизнью и счастьем. **Я забывал, что мертвое тело, которое лежало предо мною и на которое я бессмысленно смотрел, как на предмет, не имеющий ничего общего с моими воспоминаниями, была *она*.** <…> И снова мечты заменяли действительность, и снова сознание действительности разрушало мечты» (1, 85). Вполне наследует эту особенность личности Иртеньева Соседов: «Болезнь, создававшая мне неправдоподобное пребывание между действительным и мнимым, заключалась в **неуменье моем ощущать отличие усилий моего воображения от подлинных, непосредственных чувств**, вызванных случившимися со мной событиями» (I, 48).

С этой особенностью личности Соседова связана его подверженность метемпсихозу. [89] Присуща она и Иртеньеву: «… мы, верно, существовали прежде этой жизни, хотя и потеряли о том воспоминание. <…> Когда я подошел к окну, внимание мое обратила водовозка, которую запрягал в это время кучер, и все мысли мои сосредоточились на решении вопроса: **в какое животное или человека переедет душа этой водовозки, когда она околеет**?» (2, 57). Впрочем, у Иртеньева это лишь мимолетная мысль, от которой он тут же отмахивается: «В это время Володя, проходя через комнату, улыбнулся, заметив, что я размышлял о чем-то,

[89] См. об этом в главе «Газданов и буддизм».

и этой улыбки мне достаточно было, чтобы понять, что все то, о чем я думал, была ужаснейшая гиль» (2, 57).

Раннему знакомству Соседова с философской литературой и, в частности, с Юмом: «Тринадцати лет я изучал “Трактат о человеческом разуме” Юма и добровольно прошел историю философии, которую нашел в нашем книжном шкафу» (I, 86), — соответствует аналогичное увлечение Иртеньева Шеллингом: «Я воображал, что, кроме меня, никого и ничего не существует во всем мире, что предметы не предметы, а образы, являющиеся только тогда, когда я на них обращаю внимание, и что, как скоро я перестаю думать о них, образы эти тотчас же исчезают. Одним словом, я сошелся с Шеллингом в убеждении, что существуют не предметы, а мое отношение к ним» (2, 57). У Газданова о том, что Соседов извлек для себя из Юма, сказано лишь: «Это чтение навсегда вселило в меня привычку критического отношения ко всему» (I, 86).[90]

Одной из своих главных инноваций Юм полагал то, что он применил «принцип ассоциации идей», который пронизывает почти всю его философию: «**Наше воображение обладает громадной властью над нашими идеями**. И нет таких идей, которые отличались бы друг от друга, но которых нельзя было бы в воображении разъединять, соединять и комбинировать в любых вариантах фикций. Но, несмотря на **господство воображения**, существует некая тайная связь между отдельными идеями, которая заставляет дух чаще соединять их вместе и при появлении одной вводить другую». Эти «**принципы ассоциации**» сводятся им к трем: «*сходству* — картина естественно заставляет нас думать о человеке, который на нем изображен; *пространственной смежности* — когда упоминают о Сен-Дени, естественно приходит на ум идея Парижа; *причинности* — думая о сыне, мы склонны направлять наше внимание на отца».[91] Нетрудно заметить, что философия Юма в какой-то мере не

[90] Основное содержание своей философии сам Юм излагал так: «Философия, которая содержится в этой книге, является весьма скептической и стремится дать нам представление о несовершенствах и узких пределах человеческого познания. Почти все рассуждения сводятся к опыту, и вера, которая сопровождает опыт, объясняется лишь посредством специфического чувства или яркого представления, порождаемого привычкой. Но это еще не все. Когда мы верим во *внешнее существование* какой-либо вещи или предполагаем, что объект существует после того, как он больше не воспринимается, эта вера есть не что иное, как чувство того же самого рода. Наш автор настаивает на нескольких других скептических тезисах и в целом делает вывод, что мы соглашаемся с тем, что дают наши способности, и пользуемся нашим разумом только потому, что не можем поступать иначе» (Сокращенное изложение «Трактата о человеческой природе». Цит. по: *Юм Д.* Соч. в 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 670).

[91] Там же. С. 674.

только объясняет разрыв между внутренним и внешним существованием героя-рассказчика, но отчасти и предваряет «поэтику памяти» романа *ВК*. Не случайно Соседов, в отличие от повествователя Пруста, хотя и опирается, как правило, на более причудливые ассоциации, всякий раз приводит их в качестве мотивировки своих воспоминаний[92] и, между прочим, рассказывает свою историю последовательно, лишь с незначительными нарушениями хронологии и последовательности событий.[93]

Мотив воспоминаний о детстве — как жизни «воображением в прошедшем» — у Толстого представлен и в «Смерти Ивана Ильича»: «в последнее время этого страшного одиночества Иван Ильич **жил только воображением в прошедшем**. Одна за другой ему представлялись картины его прошедшего. Начиналось всегда с ближайшего по времени и сводилось к самому отдаленному, к детству, и на нем останавливалось». Толстой наделяет своего героя воспоминаниями ассоциативного характера: «Вспоминал ли Иван Ильич о вареном черносливе, который ему предлагали есть нынче, он вспоминал о сыром сморщенном и французском черносливе в детстве, **об особенном вкусе его** и обилии слюны, когда дело доходило до косточки, и **рядом с этим воспоминанием вкуса возникал целый ряд воспоминаний того времени**: **няня, брат, игрушки**» (26, 108).[94] Герой Толстого гонит от себя мучительные для него воспоминания о детстве, но они все равно приходят к нему по ассоциации: «“Не надо об этом… слишком больно”, — говорил себе Иван Ильич и опять переносился в настоящее. Пуговица на спинке дивана и морщины сафьяна. “Сафьян дорог, непрочен; ссора была из-за него. Но сафьян другой был, и другая ссора, когда мы разорвали портфель у отца и нас наказали, а мама принесла пирожки”. И опять останавливалось на

[92] Ср.: *Livak L.* How It Was Done in Paris. P. 109. Говоря о принципе ассоциативной памяти, Н. Д. Цхофребов также полагает «довольно иллюзорным» представление о том, что «генетически Газданов восходит к Прусту» (*Цхофребов Н. Д.* Марсель Пруст и Гайто Газданов. С. 74).

[93] Сам Газданов отмечал значительные нарушения в последовательности «описания событий» как одно из наиболее отличительных и замечательных качеств прозы Пруста (см.: IV, 419).

[94] На этом примере, сопоставив его со «знаменитым эпизодом из первого тома “В поисках утраченного времени”, где герой пьет чай с печеньем “Мадлен”, и вкус этого печенья, которое он ел когда-то в детстве, вызывает в нем обильный прилив воспоминаний о далеком прошлом», Т. Мотылева показала, что в изображении ассоциативного характера человеческой памяти, в «тонком проникновении в мир подсознательного» «иногда Пруст заимствовал у Толстого способы воспроизведения мгновенных неуловимых изменений, происходящих в сознании и в душе человека» *(Мотылева Т.* Л. Толстой и современные зарубежные писатели // Литературное наследство. М., 1961. Кн. 1. С. 141–184).

детстве, и опять Ивану Ильичу было больно, и он старался отогнать и думать о другом» (26, 108).

У Газданова подмечен такой же ассоциативный характер воспоминаний, но они у него не только носят мотивированный характер, но он, как и Толстой, сам нередко указывает на эти мотивировки: «Так же, как для того, **чтобы совершенно отчетливо вспомнить мою жизнь в кадетском корпусе и ни с нем несравнимую каменную печаль**, которую я оставил в этом высоком здании, мне **было достаточно почувствовать вкус котлет, мясного соуса и макарон**, так, как только я слышал запах перегоревшего каменного угля, я тотчас представлял себе начало моей службы на бронепоезде, зиму тысяча девятьсот девятнадцатого года, Синельниково, покрытое снегом, трупы махновцев, повешенных на телеграфных столбах...» (I, 142). По сравнению с Толстым Газданов подмечает свою способность под воздействием того или иного вкуса или запаха припоминать не только события, но и чувства («ни с чем несравнимую каменную печаль»). Однако как и у Толстого и в отличие от Пруста,[95] у Газданова почти не встречаются ничем немотивированные ассоциации.

3. Человек на войне у Газданова и Толстого

Как было отмечено еще современниками Толстого, его «Севастопольские рассказы» и ранняя военная проза представляли собой прежде всего «очерки разнообразных солдатских типов (и отчасти офицерских)».[96] Одна из главных тем этих произведений, как верно определяет ее Л. Д. Опульская, — это «что такое смертельная опасность и воинская доблесть, как переживается страх быть убитым и в чем заключается храбрость, побеждающая, уничтожающая этот страх».[97]

---

[95] «В этом, кроме всего прочего, одно из отличий специфики ассоциативной образности у Пруста, — отмечает И. Л. Савранский, — от ее реализации в классическом реалистическом творении (например, у Толстого), в котором всегда присутствует некая реальная мотивировка того или иного вида внутреннего монолога, наконец, имеется ключевое слово, от которого расходятся "лучи ассоциаций", "силовые линии" ассоциативной образности, организующей структуру внутреннего монолога этого типа...» (*Савранский И. Л.* Бергсон и Пруст (Точки соприкосновения — отталкивания) // Марксистко-ленинская эстетика в борьбе за прогрессивное искусство. М., 1980. С. 233).

[96] *Некрасов Н. А.* Письмо к И. С.Тургеневу от 18 августа 1855 г. // *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. СПб., 1998. Т. 14. Кн. 1. С. 215.

[97] *Опульская Л.* Творческий путь Л. Н. Толстого // *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1984. Т. 1. С. 8.

Вот как, например, эта тема ставится в рассказе «Набег» (1852). В самом начале его о храбрости разговаривают между собой герой-рассказчик и капитан Хлопов: «— Храбрый? Храбрый? — повторил капитан с видом человека, которому в первый раз представляется подобный вопрос: — *Храбрый тот, который ведет себя как следует,* — сказал он, подумав немного. Я вспомнил, что Платон определяет храбрость *знанием того, чего нужно и чего не нужно бояться,* и, несмотря на общность и неясность выражения в определении капитана, я подумал, что основная мысль обоих не так различна, как могло бы показаться, и что даже определение капитана вернее определения греческого философа, потому что, если бы он мог выражаться так же, как Платон, он, верно, сказал бы, что храбр тот, кто боится только того, *чего следует бояться,* а не того, *чего не нужно бояться*» (3, 16–17). Мысль эта иллюстрируется в дальнейшем несколькими примерами и проверяется самим сюжетом рассказа.

Мы узнаем о «неслужащем каком-то, из испанцев, кажется», который «все, бывало, впереди ездит; где перестрелка, там и он» и которого «таки ухлопали». На реплику героя-рассказчика о нем: «— Так, стало быть, храбрый» — капитан отзывается: «— Нет, это не значит храбрый, что суется туда, где его не спрашивают...» (3, 16).[98] В рассказе и повествуется о таком же, только уже русском герое, «хорошеньком прапорщике», который, несмотря на запреты капитана, все же «бросается на ура» и получает в результате смертельное ранение. Ему противопоставлен сам капитан Хлопов: «В фигуре капитана было очень мало воинственного; но зато в ней было столько истины и простоты, что она необыкновенно поразила меня. "Вот кто истинно храбр", сказалось мне невольно. Он был **точно таким же, каким я всегда видал его...»** (3, 37). «Мораль» рассказа сформулирована в нем и прямо, словами «старого солдата»: «— Ничего не боится: как же этак можно! — прибавил он, пристально глядя на раненого. — Глуп еще — вот и поплатился. — А ты разве боишься? — спросил я. — А то нет!» (3, 38).

Герой «Рубки леса» капитан Болхов признается: «— Я не могу переносить опасности... просто, я не храбр...» — и объясняет свое пребывание на Кавказе невозможностью вернуться в Россию (3, 55). Как бы в

[98] Эта ремарка толстовского героя и весь ниже следующий эпизод с ранением прапорщика в гораздо более жестком виде отозвались в вышедшем вскоре после *ВК* романе Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи»: «У полковника был разворочен живот, от этого он скорчил скверную гримасу. Когда удар пришелся по нему, верно, ему было больно. Тем хуже для него. Если бы он убрался, когда прилетели первые пули, этого бы с ним не случилось» (*Селин Л.-Ф.* Путешествие на край ночи / Пер. Э.Триоле. М., 1994. С. 35).

противоположность «Набегу» — и вслед за некоторыми другими произведениями Толстого, например, «Севастопольскими рассказами» и той же «Рубкой леса» — военные сцены *ВК* начинаются с изображения случаев «**самой ужасной трусости**», которую никак не может понять герой-рассказчик (I, 128). При этом Газданов, безусловно, опирается на «Севастопольские рассказы» и «Войну и мир»: Володя Козельцов «в настоящую минуту был **жесточайшим трусом**, хотя шесть месяцев тому назад он далеко не был им» (4, 68), на Жеркова внезапно находит «**непреодолимый страх**» (9, 225), а всем существом Николая Ростова владело «одно **нераздельное чувство страха** за свою молодую, счастливую жизнь» (9, 229).

Только представив в беглом абрисе целую когорту редкостных трусов, Газданов переходит к рассказу об «иных» людях: полковнике Рихтере, поручике Осипове, солдате Филиппенко, об «одном из самых смелых людей», каких он «когда-либо видел» — Данько (I, 132), и, наконец, об исключительном храбреце Аркадии Славине. При этом в *ВК* отнюдь не проявляется закономерность, почти строго соблюдаемая у Толстого: офицеры фразерствуют, а солдаты без лишних слов выполняют свой долг. У Газданова и трусы, и храбрецы встречаются как среди солдат, так и среди офицеров. Как и некоторые другие трансформации Газдановым мотивов Толстого, эта, скорее всего, представляет собой сознательную полемическую их интерпретацию.

Рассказав о «бронепоездных негодяях», герой-рассказчик Газданова вспоминает и о «самом удивительном человеке», которого он «видел на войне», «внешнее отличие которого заключалось в его непобедимой лени» (I, 140), — Копчике. Обрадовавшись тому, что вследствие ранения наводчика, он мог больше не подавать снаряды, Копчик «утешает» наводчика тем, что кровь у него «очень красная», а сердце «крепкое» (I, 141). Это напоминает финальный эпизод рассказа Толстого «Набег»: «Приехавший доктор принял от фельдшера бинты, зонд и другую принадлежность и, засучивая рукава, с ободрительной улыбкой подошел к раненому. “— Что, видно, и вам сделали дырочку на целом месте, — сказал он шутливо-небрежным тоном. — Покажите-ка”. Прапорщик повиновался; но в выражении, с которым он взглянул на веселого доктора, были **удивление и упрек**, которых не заметил этот последний» (3, 39). И толстовский прапорщик, и газдановский наводчик вскоре после этого умирают. Однако если во взгляде первого были «удивление и упрек», то на лице второго — только «**смертельная тревога**». Неуместность подобного «утешения» у Газданова выражена имплицитно, через деталь,

подчеркивающую тяжелое состояние раненого: «наводчик **с усилием посмотрел** на Копчика» (I, 141).

Даже примечания к «Набегу», в которых Толстой писал о значении некоторых использованных им слов, например: «*Маштак* на кавказском наречии значит небольшая лошадь» (3, 19), — могли подвигнуть Газданова на аналогичные ремарки в *ВК*. Причем одна из таких ремарок почти совпадает с толстовским примечанием. Ср. у Газданова: «в глубине **оврага, который на кавказско-русском языке называется балкой**, тек ручей, в котором водились форели» (I, 83–84) и у Толстого: «***Балка* на кавказском наречии значит овраг**, ущелье» (3, 19). Пояснительная ремарка, у Толстого структурно вынесенная в подтекстовое примечание автора, у Газданова включена в художественную ткань самого текста. Она остается у него единственным пояснением языкового характера к кавказскому эпизоду *ВК*, что особенно бросается в глаза на фоне целого ряда подобных примечаний Толстого к «Набегу». Впрочем, и сам этот «кавказский» эпизод романа, в отличие от военных рассказов Толстого, действие которых происходит на Кавказе, занимает в *ВК* всего несколько страниц.

Парадоксальность приступов трусости даже у нетрусливых людей запечатлена Толстым также, например, в рассказе «Севастополь в мае»: «Но Калугин был не штабс-капитан Михайлов, он был самолюбив и одарен деревянными нервами, то, что называют храбр, одним словом <...>. Другая бомба поднялась перед ним и, казалось, летела прямо на него. Ему вдруг сделалось страшно: он рысью пробежал шагов пять и **упал на землю**. Когда же бомба лопнула, и далеко от него, ему стало ужасно досадно на себя, и **он встал, оглядываясь, не видал ли кто-нибудь его падения, но никого не было.** Уже раз проникнув в душу, страх нескоро уступает место другому чувству; он, который всегда хвастался, что никогда не нагибается**, ускоренными шагами и чуть-чуть не ползком пошел по траншее** <...>. Калугин **решительно понять не мог, как он два раза** позволил себя одолеть такой непростительной слабости; он сердился на себя, и ему хотелось опасности, чтобы снова испытать себя» (4, 39, 40, 41). Изображение случаев «самой ужасной трусости» в *ВК* пронизано памятью об упомянутых толстовских образах: «Я **не понимал, как может плакать от страха** двадцатипятилетний солдат, который во время сильного обстрела и после того, как в бронированную площадку, где мы тогда находились, попало три шестидюймовых снаряда, исковеркавших ее железные стены и ранивших несколько человек, — **ползал по полу**, рыдал, кричал пронзительным голосом: ой, Боже ж мой, ой, мамочка! — и хватал за ноги других, сохранивших спокойствие» (I, 128).

В рассказе Толстого «Севастополь в августе» на вопрос Володи Козельцова о Мельникове солдаты отвечают ему: «— А такой у нас, ваше благородие, глупый солдатик есть. Он **ничего как есть не боится** и теперь все на дворе ходит. Вы его извольте посмотреть: он и из себя-то **на медведя похож.** — Он заговор знает, — сказал медлительный голос Васина из другого угла. Мельников вошел в блиндаж. Это был толстый (что чрезвычайная редкость между солдатами), рыжий, красный мужчина, с огромным выпуклым лбом и выпуклыми ясно-голубыми глазами. — Что, **ты не боишься** бомб? — спросил его Володя. — **Чего бояться бомбов-то**! — отвечал Мельников, пожимаясь и почесываясь, — меня из бомбы не убьют, я знаю. — Так ты бы захотел тут жить? — А известно захотел бы. **Тут весело**! — сказал он, вдруг расхохотавшись» (4, 106–107). Отзвуки разговоров толстовского Мельникова, возможно, звучат в словах газдановского Филиппенко, **не понимавшего «ни нервного возбуждения, владевшего людьми, ни их страха**»: «— **Ты не боишься**, Филиппенко? — спрашивал его командир. — **А чего бояться?** — удивленно говорил Филиппенко. — Боязно ночью на кладбище, вот то боязно. А **днем не боязно**» (I, 132).

Некоторыми чертами Мельникова отмечен и газдановский Данько: «Он был **веселый**, бесконечно добрый и бесконечно отчаянный человек. — Данько, ты поехал бы на северный полюс? — спрашивал я. — А там интересно? — Очень интересно и много белых **медведей**. — А, ни, — сказал он, **— я медведей боюсь**. — Почему же ты их боишься? Они тебя к высшей мере не приговорят. — А они укусят, — ответил Данько и засмеялся» (I, 134); «— **Как же ты,** Данько**, не испугался?** — спрашивали его уже после того, как он был переодет и накормлен и сидел у печи теплушки, куря папиросу из табака Стамболи. — **Кто не испугался?** — ответил Данько. — **О, я очень испугался**» (I, 133). Последний обмен репликами почти в точности воспроизводит аналогичный диалог в «Набеге»: «— **А ты разве боишься?** — спросил я. — **А то нет!**» (3, 38).

В то же время газдановский Данько, «большой любитель посмеяться и хороший товарищ» (I, 132), отчаянно храбрый, находчивый и изобретательный, невредимо разгуливающий под обстрелом как будто он тоже «знает заговор», представляет собой, разумеется, полную противоположность бессмысленно храброму и не совсем психически нормальному Мельникову. Зато в этом последнем отношении Мельников, быть может, является отчасти прообразом Копчика.

Возможно, есть в *ВК* и образы, навеянные личностью самого Толстого. Так, деталь, относящаяся к его собственному участию в военных

действиях: «Когда он наводил пушку, **неприятельская граната разбила лафет этой пушки**, разорвавшись у его ног. К счастью, Льву Николаевичу она не причинила никакого вреда» (4, 99),[99] — возможно, была использована Газдановым при изображении полковника Рихтера: «командир бронепоезда “Дым”, лежал, я помню, на крыше площадки, между двумя рядами гаек, которыми были свинчены отдельные части брони. **Неприятельский снаряд, с визгом скользнув по железу, сорвал все скрепы**, бывшие слева от полковника; он даже не обернулся» (I, 131).

По-видимому, в решении самого Газданова пойти на войну не последнюю роль играл пример Толстого. Во всяком случае, герой-рассказчик *ВК* объясняет его не какими-то политическими соображениями: «Я поступал в белую армию потому, что находился на ее территории, потому что так было принято; и если бы в те времена Кисловодск был занят красными войсками, я поступил бы, наверное, в красную армию», — а тем, что «**хотел знать, что такое война**, это было все тем же стремлением к новому и неизвестному» (I, 116–117), то есть тем же, что подвигает на такое решение всякого начинающего писателя. В другой раз на вопрос дяди: « — А почему, собственно, ты идешь на войну?» — Соседов реагирует следующим образом: «Я не знал, что ему ответить, замялся и, наконец, неуверенно сказал: — Я думаю, что **это все-таки мой долг**» (I, 118). И это объяснение несколько корреспондирует — вполне закономерно отличаясь гораздо большей расплывчатостью — с мотивировкой, которую выдвигает герой «Севастополя в августе»: «как-то совестно жить в Петербурге, когда **тут умирают за отечество**» (4, 71).

Газданов вполне следует Толстому и в оценке войны как явления противоестественного: «И самые простые солдаты, единственные, которые оставались в этой обстановке прежними Ивановыми и Сидоровыми, созерцателями и бездельниками, — эти люди сильнее, чем все другие, страдали от **неправильности и неестественности происходящего** и скорее, чем другие, погибали» (I, 148). Однако у него эта противоестественность лишена руссоистского подтекста, который обычно ощущается у Толстого: «Природа дышала красотой и силой. <…> **Все недоброе в сердце человека должно бы, кажется, исчезнуть в прикосновении с природой** — этим непосредственным выражением красоты и добра» (3, 29).

Образ Аркадия Славина, о котором герой-рассказчик отзывается так: «все, что он делал, было исключительно и необыкновенно» (I, 144), — также как и деда героя-рассказчика — внутренне связан с повестью

[99] *Бирюков П. И.* Биография Льва Николаевича Толстого. С. 99.

Толстого «Хаджи-Мурат». Проявления героями необыкновенного мужества или жестокости в самых кровавых обстоятельствах изображаются или упоминаются в этой повести неоднократно: «Я подбежал к палатке. Умма-Хан лежал ничком в луже крови, а Абунунцал бился с мюридами. **Половина лица у его была отрублена и висела. Он захватил ее одной рукой, а другой рубил кинжалом всех**, кто подходил к нему» (35, 52), «Рядом с Гамзатом шел Асельдер, его любимый мюрид, — тот самый, который **отрубил голову ханше**» (35, 57). Доблесть, проявляемая в *ВК* Аркадием Славиным: «В бою с пехотой Махно, когда на площадке бронепоезда из четырнадцати человек команды остались только двое — остальные были убиты или ранены, — Аркадий, с искривленной контузией челюстью, наступая на труп первого номера, которому **оторвало голову** — и безглавое тело его еще корчилось, и пальцы его уже не человеческих, отдельных рук еще царапали пол, — Аркадий, **пачкая свой френч в человеческих мозгах,** долго стрелял один из пушки в сплошную массу махновских солдат, карабкавшихся на насыпь» (I, 144) — напоминает отчаянную храбрость мюридов Хаджи-Мурата.

В Славине герой-рассказчик даже подмечает «что-то азиатское»: «Его храбрость была не похожа на обычную храбрость: и все поступки Аркадия **отличались точностью, невероятной быстротой и уверенностью**; и, казалось, **сознание своего неизмеримого превосходства** над другими не покидало его никогда. **Движения его во время опасности были быстры**, как движения японского фокусника или акробата: в нем вообще было **что-то азиатское**, **часть того таинственного душевного могущества**, которым обладают люди желтой расы и **которое непостижимо для белых**» (I, 144–145). Аналогичные быстроту и точность Толстой подмечает в Хаджи-Мурате: «Но не успел Арслан-Хан выстрелить, как Хаджи-Мурат, несмотря на свою хромоту, **как кошка, быстро бросился** с крыльца к Арслан-Хану» (35, 94), «Хаджи-Мурат **бил без промаха**, точно так же **редко выпускал выстрел даром** Гамзало» (35, 116). Некоторыми своими чертами: «был **тяжел и широк**» (I, 145), — Славин напоминает сына Хаджи-Мурата Юсуфа: «Широкие, несмотря на молодость, плечи, **очень широкий** юношеский **таз** и тонкий, длинный стан, длинные сильные руки и сила, **гибкость, ловкость во всех движениях** всегда радовали отца, и он всегда любовался сыном» (35, 106).

Другие проявления его характера: «Офицеры не могли простить ему тех **презрительных усмешек**, какими он сопровождал их неудачные распоряжения во время боя» (I, 145), — связывают Славина с самим Хаджи-Муратом. В обращении последнего с окружающими то и дело прогля-

дывает «презрение»: «**презрительно** оглядывая присутствующих» (35, 46), «сидел, заложив руку за рукоять кинжала, и чуть-чуть **презрительно улыбался**» (35, 84), «взглянул **презрительно**» (35, 101), «человек этот не только был предан Шамилю, но испытывал непреодолимое отвращение, **презрение,** гадливость и ненависть ко всем русским» (35, 55), «противно религиозному закону и чувству отвращения и **презрения** к русским, покориться им» (35, 81), «с первого знакомства с ним почувствовал отвращение и **презрение**» (35, 84).

В Славине подчеркивается его красивый голос и умение петь: «ночью мы просыпались оттого, что слышали **раскаты его сильного баритона**; он всегда пел, возвращаясь. Он вообще **пел очень хорошо**; он по-настоящему знал, что такое музыка. С побледневшим лицом, с головой, склоненной на грудь, он просиживал в купе долгие минуты совершенно неподвижно; и потом вдруг глубокий грудной звук наполнял вагон; и через секунду я не видел больше ни стен вагона с развешенными по ним винтовками, ни книг, ни ламп, ни моих товарищей — точно их никогда и не было, и все, что я знал до сих пор, было страшной ошибкой, и ничего не существовало, кроме этого голоса и белого лица Аркадия **со смеющимися глазами**, хотя он всегда **пел только печальные песни**» (I, 145). Эта черта связывает его с мюридом Хаджи-Мурата Ханефи: «Ханефи знал много горских песен и **хорошо пел** их. Хаджи-Мурат, в угождение Бутлеру, призывал Ханефи и приказывал ему петь, называя те песни, которые он считал хорошими. Голос у Ханефи был **высокий тенор**, и пел он необыкновенно отчетливо и выразительно. Одна из песен особенно нравилась Хаджи-Мурату и поразила Бутлера своим **торжественно-грустным напевом**» (35, 91). Что касается «смеющихся глаз» Аркадия Славина, то эта деталь, использованная в *ВК* неоднократно (например: «Открывая глаза, я видел невысокую худую женщину с большим красным ртом и **смеющимися глазами**» — I, 150), как уже отмечалось выше, — тоже толстовская.[100]

Военные сцены *ВК* содержат галерею офицеров и солдат, которые не образуют каких-либо четких типов. У Газданова есть лишь некоторые намеки на классификацию: трусы, смельчаки, негодяи... Зато у Толстого существует четкая типология: «В России есть три преобладающие типа солдат, под которые подходят солдаты всех войск: кавказских, армейских, гвардейских, пехотных, кавалерийских, артиллерийских и т. д. Главные эти типы, со многими подразделениями и соединениями,

[100] См. раздел «“Вечер у Клэр” и автобиографическая трилогия Толстого»

следующие: 1) Покорных. 2) Начальствующих и 3) Отчаянных. Покорные подразделяются на а) покорных хладнокровных, b) покорных хлопотливых. Начальствующие подразделяются на а) начальствующих суровых и b) начальствующих политичных. Отчаянные подразделяются на а) отчаянных забавников и b) отчаянных развратных» (3, 43).

Возможно, этот несколько рассудочный подход Толстого к человеку на войне предопределил то, что дальнейшее изображение отношений между героем-рассказчиком *ВК* и солдатами бронепоезда «Дым» строится уже как метатекст не его военной прозы, а «Записок из Мертвого дома» Достоевского. Отталкивание именно от них оказывается для Газданова тем более органичным, что «Записки...» представляют собой классический литературный текст на тему об отношениях дворянина (образованного человека) с народом, а в последующих военных эпизодах *ВК* речь идет не столько о войне, сколько именно о взаимоотношениях между героем-рассказчиком и солдатами.

Взаимосвязь эта ясно ощущается, например, в эпизоде расспросов Соседова Иваном, приятелем Данько: « — Что такое Млечный Путь? — Почему это вас вдруг заинтересовало? — А меня солдаты спрашивают: Иван, что там в небе, как молоко? Я говорю: Млечный Путь. А что такое Млечный Путь, не знаю. — Я объяснил ему, как мог. На следующий день он опять подошел ко мне: — А скажите мне, пожалуйста, чему равняется длина окружности? — Она определяется специальными математическими терминами, — говорил я. — Не знаю, будут ли они вам понятны. — И я привел ему формулу длины окружности. — Ага, — подтвердил он с довольным видом. — А я вас нарочно пытал, думал, может, не знаете. Я раньше спросил у вольноопределяющегося Свирского, а потом записал и пришел вас пытать» (I, 134).

В «Записках...» этот мотив[101] проходит через отношения Горянчикова с Петровым: « — Я вот хотел вас про Наполеона спросить. Он ведь родня тому, что в двенадцатом году был? (Петров был из кантонистов и грамотный.) — Родня. — Какой же он, говорят, президент? Спрашивал он всегда скоро, отрывисто, как будто ему надо было как можно поскорее об чем-то узнать. Точно он справку наводил по какому-то очень важному

---

[101] Отзвук этого мотива «Записок...» в «Призраке Александра Вольфа» Газданова был отмечен В. А. Боярским («Ночные дороги» Газданова и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского. Опыт сопоставительного анализа // Исследовано в России [Электронный журнал]. 2001. № 26. С. 273–281. URL: http://zhurnal.are.relarn.ru/articles/2001/0026.pdf (дата обращения: 10. 10. 2008). Ощущается он и во многих других произведениях Газданова — в частности, в «Пробуждении» (Пьер — Анна) и в «Пилигримах» (Фред — Рожэ).

делу, не терпящему ни малейшего отлагательства. Я объяснил, какой он президент, и прибавил, что, может быть, скоро и императором будет. — Это как? Объяснил я, по возможности, и это. Петров внимательно слушал, совершенно понимая и скоро соображая, даже наклонив в мою сторону ухо. — Гм. А вот я хотел вас, Александр Петрович, спросить: правда ли, говорят, есть такие обезьяны, у которых руки до пяток, а величиной с самого высокого человека? — Да, есть такие. — Какие же это? Я объяснил, сколько знал, и это. — А где же они живут? — В жарких землях. На острове Суматре есть. — Это в Америке, что ли? Как это говорят, будто там люди вниз головой ходят? — Не вниз головой. Это вы про антиподов спрашиваете. Я объяснил, что такое Америка и, по возможности, что такое антиподы. Он слушал так же внимательно, как будто нарочно прибежал для одних антиподов <…> — Ну, прощайте. Благодарствуйте. И Петров исчезал, и в сущности никогда почти мы не говорили иначе, как в этом роде».[102] По сравнению с Достоевским у Газданова Иван не просто спрашивает, а как будто экзаменует Соседова, желая убедиться в том, что тот действительно знающий человек. Впрочем, это отличие вполне естественно, учитывая юный возраст героя-рассказчика *ВК*.

У Достоевского эти два мотива: расспросы и сознание социокультурной пропасти, отделяющей Горянчикова от других каторжан — тесно взаимосвязаны: «Мне кажется, **он вообще считал меня каким-то ребенком, чуть не младенцем, не понимающим самых простых вещей на свете**. Если, например, я сам с ним об чем-нибудь заговаривал, кроме науки и книжек, то он, правда, мне отвечал, но как будто только из учтивости, ограничиваясь самыми короткими ответами».[103] Основным внутренним сюжетом «Записок…», как известно, является постепенное осознание Горянчиковым того, что, даже оказавшись в одинаковых условиях с простым людом, он не перестает быть для них «чужим». Лишь со временем Горянчиков осознает всю меру отчуждения, которую питают по отношению к нему как дворянину другие арестанты, причем знаменательно, что это происходит после разговора с тем же Петровым: «Я понял, что **меня никогда не примут в товарищество**, будь я разарестант, хоть на веки вечные, хоть особого отделения. Но особенно остался мне в памяти вид Петрова в эту минуту. В его вопросе: “**Какой же вы нам товарищ**?” — слышалась такая неподдельная наивность, такое простодушное недоумение» (4, 207).

---

[102] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Л., 1973. Т. 4. С. 83.
[103] Там же. С. 86.

У Газданова за расспросами следует эпизод, в котором герою-рассказчику, несмотря на все его старания, не удается купить в деревне свинью, в то время как Иван покупает ее «в первой же избе — той самой», где герою-рассказчику сказали, что свиньи нет. «И всегда бывало так, что **там, где мне приходилось иметь дело с крестьянами**, — подытоживает герой-рассказчик, — **у меня ничего не выходило; они даже плохо понимали меня, так как я не умел говорить языком простонародья**, хотя искренне этого хотел» (I, 136). Осознание своего особенного положения среди солдат происходит у героя-рассказчика также с отчетливой ориентацией на Горянчикова: «Я проводил свое время с солдатами, но они **относились ко мне с известной осторожностью,** потому что **я не понимал очень многих и чрезвычайно, по их мнению, простых вещей** — и в то же время они думали, что у меня есть какие-то знания, им, в свою очередь, недоступные. Я не знал слов, которые они употребляли, они смеялись надо мной за то, что я говорил “идти за водой”: за водой пойдешь, не вернешься, — насмешливо замечали они. Кроме того, **я не умел разговаривать с крестьянами** и вообще **в их глазах был каким-то русским иностранцем**» (I, 135).[104]

В изображении отношений героя-рассказчика *ВК* с солдатами имеет место явная стилизация под «Записки…», подчеркнутая неатрибутированной цитатой. Ср.: «я не понимал очень многих и чрезвычайно, по их мнению, простых вещей» у Газданова, — и «не понимающим самых простых вещей на свете» у Достоевского. По сравнению с Достоевским, подчеркивающим восприятие Петровым Горянчикова как «ребенка» и глубокое отчуждение от дворян остальных обитателей острога, Газданов обращает внимание на непонимание между Соседовым и солдатами, а также крестьянами, обусловленное в том числе и незнанием им народной речи. В *ВК* Соседов и солдаты бронепоезда не только не «товарищи» — они даже не совсем соотечественники. То, что социокультурные различия между людьми значительнее национальных, впоследствии будет не раз показано в романе «Ночные дороги».[105]

Описание связей солдат и офицеров с бронепоездными «служанками», отказывавшимися «спать» с ними «задаром» (I, 141, 142), и приходящими женщинами, «по типу своему» «больше всего» походившими «на проституток, но проституток с воспоминаниями» (I, 150), явственно

[104] Впоследствии эта тема «Записок из Мертвого дома» снова отозвалась у Газданова в «Ночных дорогах» в изображении «отчуждения» героя-рассказчика от его парижского окружения. См. об этом в главе «Газданов и Достоевский».

[105] См. об этом в главе «Транскультурный дискурс Газданова».

напоминает изображение Достоевским отношений каторжан с проститутками, обслуживавшими обитателей острога. Однако в «Записках...» подчеркивается нечистоплотность и некрасивость этих женщин в соединении с игривостью и выразительностью речи: « — Я засиделась? Да давеча сорока на коле дольше, чем я у них посидела, — отвечала весело девица. Это была наигрязнейшая девица в мире. Она-то и была Чекундá. С ней вместе пришла Двугрошовая. Эта уже была вне всякого описания».[106] В *ВК* акцентируются хорошее понимание конъюнктуры бронепоездными «служанками» («быстро поняли себе цену и заважничали») и открытые декларации продажности (« — Я теперь задаром ни с кем не сплю. Дайте мне кольцо с вашей руки, я с вами спать буду»). А когда очередь доходит до джанкойских «офицерских мессалин», то подчеркивается их «страшная душевная нищета» (I, 141–142, 149–150).[107]

Таким образом, в «мирных сценах» бронепоездной жизни Газданов конструирует свое художественное высказывание, переосмысляя классическую книгу Достоевского о народе. Обращаясь собственно к «войне», он создает своего рода метатекст военной прозы Толстого. Газдановский образ «человека на войне» создается при помощи неатрибутированных аллюзий и цитат из нее как трансформация аналогичного образа Толстого.

4. Газданов, Толстой и Пруст

Из всего выше сказанного можно сделать заключение о сознательной и значительной ориентации Газданова в *ВК* на Толстого. По всей видимости, в какой-то степени писатель равнялся на Толстого и его любимых героев также и в выборе жизненного пути и литературной стратегии (уход на фронт, вступление в масоны). Автобиографическая трилогия Толстого была самым подходящим ориентиром для Газданова при создании *ВК* и с чисто жанровой точки зрения: он писал книгу, которая была одновременно и автобиографией, и мемуарами, и военной прозой, и интеркультурным романом.

[106] См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 4. С. 30.

[107] Изображение проституток, снова связанное интертекстуально с «Записками из Мертвого дома», имеет место также и в «Ночных дорогах» Газданова. См. об этом в главе «Газданов и Достоевский».

Рассмотрим в заключение один из центральных моментов концепции человека, представленной в *ВК*, которым Газданов, на первый взгляд, обязан современным ему течениям в искусстве, в том числе, возможно, и Прусту. Это мотив превращений и многоликости героини: «И хотя я хорошо знал ее наружность, но я не всегда видел ее одинаковой; она изменялась, **принимала формы разных женщин и становилась похожей то на леди Гамильтон, то на фею Раутенделейн**» (I, 92). Как известно, в творчестве Пруста этот момент один из центральных: «Я знал несколько Альбертин в одной, и мне казалось, будто я **вижу еще и других Альбертин**, почивающих возле меня <…>. При каждом повороте головы она творила новую женщину, часто для меня неожиданную. Мне казалось, что я обладаю не одной женщиной, а несчетным их числом».[108] Он распространяется и на самого повествователя: «Я знал, что все равно к концу второй половины дня, когда наступят сумерки, я все равно **стану другим человеком**, печальным, и буду приписывать самым пустячным отлучкам Альбертины важность, которой они были лишены в этот утренний час, в такую хорошую погоду».[109]

Однако этот мотив также задан Толстым: «Левин думал о том, что означала эта перемена выражения на лице Кити, и то уверял себя, что есть надежда, то приходил в отчаяние и ясно видел, что его надежда безумна, а между тем **чувствовал себя совсем другим человеком,** не похожим на того, каким он был до ее улыбки и слов: *до свидания*» (18, 36).[110] В «Воскресении» он представлен в виде знаменитой формулы: «Люди как реки»: «Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских

[108] *Пруст М.* В поисках утраченного времени. Пленница. Роман / Пер. А. Франковского. СПб., 1998. С. 46, 47.

[109] Там же. С. 78. Расхожесть этого мотива у Пруста не раз отмечали исследователи. Ср., например: «Кого любит Сван, боттичеллиеву Сепфору или живую Одетту? Он любит во всяком случае “существо, всегда отсутствующее… воображаемое” (1, 346), персонаж, который двоится, принадлежит ”одновременно” фреске 15 в. и Парижу конца 19 в. <…> Черты Альбертины скачут, меняют места, сбивают с толку, не собираются в цельную форму, и каждый раз Альбертина не узнается, не отождествляется с девушкой прежнего раза» (*Бочаров С. Г.* Пруст и «поток сознания» // Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967. С. 220, 223).

[110] В комическом плане момент этот ощущается в следующем диалоге Стивы Облонского и Левина: « — Женщина, видишь ли, это такой предмет, что, сколько ты ни изучай ее, все будет совершенно новое. — Так уж лучше не изучать» (18, 111). По-видимому, этот диалог обыгрывается в романе Газданова «Полет» в разговоре между Сергеем Сергеевичем и Слетовым: «— Так вот, милый мой, поверь мне, что нет двух одинаковых женщин в мире, понимаешь? Они все разные, все. — Возможно. Действуют они, однако, все приблизительно одинаково» (I, 335).

и иногда проявляет одни, иногда другие и **бывает часто совсем непохож на себя, оставаясь все между тем одним** и самим собою» (32, 194). Мотив этот проявляется у Толстого и как мотив постоянной метаморфозы женщины. Он, к примеру, звучит применительно к игре на сцене «новой французской актрисы»: «А какова нынче Клер? Чудо!», — восклицает в романе полковой командир Вронского, не пропускавший «ни одного представления во Французском театре». И добавляет: «— Сколько ни смотри, **каждый день новая**. Только одни французы могут это» (18, 140).[111]

Кстати, Газданов и сам не раз намекал на то, что Пруст многим обязан Толстому. Например, в своей радиопередаче «Достоевский и Пруст» он назвал последнего «самым значительным писателем нашего века» и тут же вспомнил Толстого, оговорившись, что тот «скорее все-таки писатель века XIX-го». Именно в контексте разговора о Толстом Газданов заметил о Прусте: «новатором его можно назвать с натяжкой»: приведя критическое суждение о французском писателе из «Большой Советской Энциклопедии»: «сосредоточивает внимание на субъективных ощущениях персонажей», — он тут же парировал его: «что в этом плохого?» — а в подтверждение сослался на Толстого (IV, 420). «Замечательность и гениальность Пруста» Газданов усматривал как раз «в том, что он увидел мир так, как его не видит никто другой. В глубине его психологического анализа, в его понимании, в его переходах из одной жизни в другую — так как **каждый из нас ведет несколько жизней** — каждый, кроме самых примитивных людей» (IV, 419), т.е. в том, как он развил художественные открытия, сделанные Толстым.

Роман «Вечер у Клэр», всецело принадлежа литературе XX века, представляет собой в значительной степени палимпсест автобиографической трилогии и многих других произведений русского гения века XIX-го. В первом и самом известном романе Газданова реализованы предпосылки к созданию близкой к экзистенциалистской картины мира, которые уже имеются в творчестве Толстого.

[111] Исследователи не без основания связывают с этой актрисой имя и отчасти образ главной героини *ВК*. См.: *Семенова Т. О.* К вопросу о мифологизме в романе Газданова «Вечер у Клэр». С. 38–39.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ГАЗДАНОВ И ДЖОЙС

(О мифологическом подтексте романа «Вечер у Клэр»)



1. «Лицо знаменитого писателя» и топография Парижа 1920-х годов

Роман «Вечер у Клэр» (1930) начинается так: «Клэр была больна; я просиживал у нее целые вечера и, уходя, всякий раз неизменно опаздывал к последнему поезду метрополитена и шел потом пешком с улицы Raynoard на площадь St. Michel, возле которой я жил. Я проходил мимо конюшен École Militaire, оттуда слышался звон цепей, на которых были привязаны лошади, и густой конский запах, столь необычный для Парижа; потом я шагал по длинной и узкой улице Babylone, и в конце этой улицы в витрине фотографии, в неверном свете далеких фонарей на меня глядело лицо знаменитого писателя, все составленное из наклонных плоскостей; всезнающие глаза под роговыми европейскими очками провожали меня полквартала — до тех пор, пока я не пересекал черную сверкающую полосу бульвара Raspail. Я добирался наконец до своей гостиницы. Деловитые старухи в лохмотьях обгоняли меня, перебирая слабыми ногами; над Сеной горели, утопая в темноте, многочисленные огни» (I, 39).

Возникает вопрос, о каком «знаменитом писателе» здесь идет речь? В витрине скорее всего была выставлена фотография современного писателя, а писателей, считавшихся знаменитыми во Франции, в это время было не так уж много. «Роговые европейские очки» еще более сужают круг поиска: в то время писатели, как и светские люди вообще, носили очки редко, в основном только если совсем не могли без них обойтись.

Одним из таких писателей был Джеймс Джойс (1881–1941), бывший в то время в зените своей славы: принесший ему мировую известность роман «Улисс» был опубликован еще в 1922 г. Сам Джойс проживал в Париже с 1920 г. К концу 1920-х годов зрение его серьезно ухудшилось (позднее это приведет его к почти полной слепоте). О плохом зрении Джойса в эти годы писали почти все мемуаристы.[112] Писателя нередко снимали

---

[112] См., например*: Эренбург И.* Люди, годы, жизнь // Новый мир. 1961. № 10. С. 133; Дневники В. С. Вишневского, 1938–1940 годы // Иностранная литература. 1989. № 11. С. 241–242.

фотохудожники; в частности, возможно, в *ВК* речь идет об одном из известных фотопортретов Джойса 1920-х годов работы Беренис Эббот.[113] Впрочем, есть целый ряд других фотографий Джойса 1923–1929 годов, которые в общем подходят под описание Газданова: составленность лица «знаменитого писателя» «из наклонных плоскостей», возможно, объясняется тем, что оно увидено «в неверном свете далеких фонарей», а также тем, что описание фотографии знаменитого писателя стилизовано под искусство 1920-х годов. [114] Конечно, довольно трудно определить, о какой именно «фотографии», т. е. фотоателье на «улице Babylone» идет речь. Однако улица, по которой идет герой-рассказчик романа Газданова, находится недалеко от улицы Одеон,[115] на которой были расположены две самые известные в Париже книжные лавки-библиотеки, служившие мощными центрами распространения славы Джойса. Осуществившая издание «Улисса» покровительница Джойса Сильвия Бич, которая принимала близкое участие во всех его делах,[116] была хозяйкой книжного магазина, который назывался «Шекспир и Компания» и располагался по адресу: ул. Одеон, 12. Эта английская книжная лавка представляла собой своего рода «музей Джеймса Джойса», где нередко бывал и сам писатель.[117] Во всяком случае так ее называет художник и писатель Серж Шаршун, случайно встретивший в ней Джойса: «Английская книжная лавка, библиотека и издательство “Шекспир и К°”, находящаяся наискосок библиотеки Адриен Монье, — представляет из себя больше всего музей Джемса Джойса. Сколько раз я рассматривал добрую полдюжину его фотографий, выставленных в окнах и витринах, почти все его книги

---

[113] Среди них и известный фотопортрет 1928 года, который нередко воспроизводится в современных переизданиях «Улисса». См., например: *Джойс Д.* Улисс / Пер. с англ. Виктора Хинкиса, Сергея Хоружего. СПб., 2009.

[114] См.: Joyce — Images Gallery // The Modern Word. [Сайт] // URL: http://www.themodernword.com/joyce/joyce_images.html (дата обращения: 21. 09. 2010).

[115] «Неподалеку от “Одеона”» — так указывает местоположение гостиницы, в которой он жил, повествователь рассказа Газданова «Водяная тюрьма», датированного в рукописи «21. VI. 1929» (I, 639, 853). Скорее всего, это та же гостиница, о которой речь идет и на первой странице *ВК*: «на площадь St. Michel, возле которой я жил», — поскольку «площадь St. Michel» также расположена «неподалеку от “Одеона”». Так что, обе книжные лавки на улице Одеон (см. о них: *Murat L.* Passage de l’Odéon: Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l’entre-deux-guerres. Paris: Fayard, 2003) были, безусловно, хорошо знакомы Газданову.

[116] См.: James Joyce’s letters to Sylvia Beach, 1921–1940. Bloomington, 1987; *Fitch N. R.* Sylvia Beach and the Lost Generation: A history of literary Paris in the twenties and thirties. New Vork, 1983.

[117] См.: Shakespeare and Company: The Story of an American Bookshop in Paris. New York, 1959; *Mercer J.* Time was Soft There: A Paris Sojourn at Shakespeare & C°. New York, 2005.

и переводы, и — “Улисса”, изданного этой лавкой по-английски — запрещенного в странах английского языка».[118]

Судя по тому, что Шаршун сам узнал Джойса, сидевшего за столом «спиной» к нему,[119] он хорошо представлял, как тот выглядит. А это представление он составил, конечно же, по фотопортретам Джойса, которые помещались в некоторых его изданиях, а то и располагались в витринах книжных магазинов: «Я знал, что Джойс живет, уже довольно давно — в Париже и что, не бывая на самом Монпарнасе — иногда посещает “Кафе де Версай”, что против вокзала. Я видел по фотографиям, что у него серьезная болезнь глаз, а затем и — слышал от одного нью-йоркского издателя, что он — почти слеп, и сам больше не пишет, а диктует. Этот последний разговор снова раздул во мне пыл — подернувшийся было “временем пепла”, т. к. — и книги брать в “La maison des livres” я давно перестал, и по Одеонской улице — проходил редко».[120]

Шаршун также обращает особое внимание на очки и глаза Джойса: «Его очки так сильны, что стекла, до самых ободков: мутно-дымчатое, темно-голубое, затуманенное, колеблющееся море. Фотографии передают его хорошо — и, живой, он — душа, заставившая их: дышать и переливаться, двигаться. <...> Он — матовый, дряблый, изношенный, пепельный. Умирающие глаза — заражают умиранием весь организм или, наоборот — служат его зеркалом».[121] О своем знакомстве с творчеством Джойса он рассказывает так: «Я узнал о Джойсе из “Нувелль литтерер”. <...> Ставши подписчиком знаменитой библиотеки Адриен Монье, прочитал обе переведенные по-французски книги: с редким интересом, волнением и с большой подсознательной технической пользой».[122]

---

[118] *Шаршун С.* Встреча с Джеймсом Джойсом // Числа. 1930. № 4. С. 226. Здесь же размещен фотопортрет Джойса, разумеется, тоже в очках, но, в отличие от описанного в романе Газданова, в профиль.

[119] Там же. С. 228.

[120] Там же. Э. Хемингуэй в книге «Праздник, который всегда с тобой» (1964) упоминает о фотографиях известных писателей в витрине книжной лавки Сильвии Бич: «В те дни у меня не было денег на покупку книг. Я брал книги на улице Одеон, 12, в книжной лавке Сильвии Бич “Шекспир и компания”, которая одновременно была и библиотекой. После улицы, где гулял холодный ветер, эта библиотека с большой печкой, столами и книжными полками, с новыми книгами в витрине и **фотографиями известных писателей, живых и умерших**, казалась особенно теплой и уютной. Все фотографии были похожи на любительские, и даже умершие писатели выглядели так, словно еще жили» (глава «Шекспир и компания»).

[121] *Шаршун С.* Встреча с Джеймсом Джойсом. С. 229.

[122] Там же. С. 225. О других откликах на творчество Джойса в русской эмигрантской печати 1920–1930-х годов см.: *Корнуолл Н.* Джойс и Россия. СПб., 1998. С. 87–91.

Адриен Монье была редактором и издательницей французского перевода «Улисса», вышедшего в 1929 г.,[123] а ее «знаменитая библиотека» — магазин-библиотека «Дом друзей книги» (“Maison des amis des livres”), также располагавшаяся на улице Одеон (дом № 7), почти напротив лавки «Shakespeare & C°». Если последняя была заветным местом всех живших в Париже англичан и американцев,[124] то в «Maison des amis des livres»[125] собирались французские поэты и художники, в том числе Г. Аполлинер, П. Валери.

2. «Вечер у Клэр», «Улисс» и «Одиссея» Гомера

Упоминание «знаменитого писателя» на первой странице *ВК* задает определенный вектор всему роману. Если наше предположение верно и Газданов действительно имел в виду Джойса, то возникает вопрос, на какую особенность его поэтики он равнялся в своем дебютном романе?

В целом творческие принципы этих двух писателей довольно различны: эзотерическая туманность и «инверсия формы и содержания» Джойса[126] были, по всей видимости, чужды молодому Газданову. Пожалуй, из всех особенностей «Улисса» ему мог быть близок скрытый мифологизм романа. Как известно, «каждый из его 18 эпизодов связан с определенным эпизодом из “Одиссеи” и имеет название, отсылающее к этому эпизоду (в журнальной публикации Джойс включил эти названия в текст романа, но затем снял их)».[127]

---

[123] Французский перевод осуществлялся под редакцией друга Джойса Валери Ларбо при участии самого писателя и получился весьма удачным. Как и многие другие книги Джойса, он вышел ко дню рождения писателя — 2 февраля — т. е. уже в самом начале 1929 г., когда Газданов еще работал над *ВК* (*Хоружий С. С.* «Улисс» в русском зеркале // *Джойс Дж.* Избранное. М., 1997. Т. 2. С. 406; Ulysses in Paris. New York, 1956). Кроме «Улисса», на французский язык был также переведен «Портрет художника в юности». По-видимому, именно по этим французским переводам, которые он, также как и Шаршун, мог взять в «Доме друзей книги», Газданов и познакомился с творчеством Джойса.

[124] См.: Sylvia Beach, 1887–1962 / eds. Maurice Saillet, Jackson Mathews. Paris, 1963; *Ford H. D.* Published in Paris: American and British Writers, Printers, and Publishers in Paris, 1920–1939. New York, 1975.

[125] Les Années Vingt: Les écrivains americains à Paris et leurs amis. Paris, 1959.

[126] *Хоружий С.* Комментарий // *Джойс Дж.* Улисс. С. 784.

[127] *Хоружий С.* Комментарии // *Джойс Дж.* Избранное. С. 190.

Внутреннее сопоставление с Одиссеем было для Газданова, как и для многих других писателей-эмигрантов,[128] более чем органичным. Как и герой «Одиссеи», писатель немало странствовал, в том числе и по морю, и страстно мечтал (как раз в конце 1920-х – середине 1930-х годов) вернуться на родину. Рано и крайне болезненно пережив смерть отца (см.: I, 60), Газданов мог внутренне идентифицировать себя не только с Одиссеем, но и с Телемаком — героем, отправившимся на поиски своего отца.

Тема смерти отца решена в *ВК* так, что только укрепляет эти ассоциации: «Я плыву на своем пиратском судне, но плыву один. **Где же отец?** И вот корабль проходит мимо лесистого берега; в подзорную трубу я вижу, как среди ветвей мелькает крупный иноходец матери и вслед за ним, размашистой, широкой рысью, идет вороной скакун отца. Мы поднимаем паруса и долго едем наравне с лошадьми. Вдруг отец поворачивается ко мне. — **Папа, куда ты едешь?** — кричу я» (I, 60). Возможно, не только под влиянием этой смерти,[129] у Соседова складывается тип сознания, свойственный вечному страннику: «Жизнь моя казалась мне чужой. Я очень любил свой дом, свою семью, но мне часто снился сон, будто я иду по нашему городу и прохожу мимо здания, в котором живу, и непременно прохожу мимо, а зайти туда не могу, так как мне нужно двигаться дальше. **Что-то заставляло меня стремиться все дальше**, — как будто я не знал, что не увижу ничего нового», «**я всегда недолго жалел о людях и странах, которые покидал**» (I, 97, 144).

Оставив в России мать, Газданов мог внутренне уподоблять себя и героя-рассказчика своего романа — Одиссею, которому было суждено увидеться со своей матерью только в Аиде:

> Вдруг подошло, я увидел, ко мне привиденье умершей
> Матери милой моей Антиклеи, рожденной великим
> Автоликоном, — ее меж живыми оставил я дома,
> В Трою отплыв. Я заплакал, печаль мне проникнула в душу...[130]

---

[128] Так, например, Евгений Тарусский (псевдоним Е. В. Рышкова) в 1928 году издал автобиографический роман «Экипаж “Одиссеи”» (изд. Л. Березняк, Париж), в котором в юмористических тонах описал эпопею эвакуации из Крыма на миноносце, а Лев Шестов неоднократно цитировал слова Плотина: «Бежим, бежим в нашу дорогую отчизну. Наша отчизна — та страна, из которой мы пришли сюда...» — в которых первая фраза представляет собой перифразу из «Илиады» (2, 140): «Бежим в нашу милую отчизну» (См.: *Лев Шестов.* Соч.: В 2 т. / Примечания А. В. Ахутина и Э. Паткош. М., 1993. Т. 2. С. 520).

[129] Определенную, хотя и не решающую роль в образе героя-рассказчика *ВК*, играют также ассоциации с Буддой. См. об этом в главе «Газданов и буддизм».

[130] *Гомер.* Одиссея / перев. В. А. Жуковского // *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 2010. Т. 6. С. 165. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в

Тем более что мать Одиссея умерла именно от тоски по своему сыну:

> Нет; но тоска о тебе, Одиссей, о твоем миролюбном
> Нраве и разуме светлом до срока мою погубила
> Сладостномилую жизнь (с. 168).[131]

В романе *ВК* есть еще целый ряд моментов, которые наводят на мысль о том, что отдельные характеры и ситуации сознательно подсвечиваются их мифологическими прообразами. Так, действие поэмы Гомера занимает сорок дней — в *ВК* оно охватывает одновременно и несколько вечеров в Париже, и в то же время всю пока еще короткую жизнь героя-рассказчика. Многие главы «Одиссеи» имеют подзаголовок: «**Вечер** тридцать второго дня» (Песнь седьмая), «**Вечер** пятого и весь шестой день» (Песнь четвертая), «Третий и четвертый день, до **вечера** пятого» (Песнь третья), «**Вечер** тридцать третьего дня» (Песнь девятая), «**Вечер** тридцать третьего дня» (Песнь десятая), «**Вечер** тридцать осьмого дня» (Песнь девятнадцатая). «Песнь осьмая» имеет подзаголовок «Тридцать третий день», но действие продолжается и вечером: «За **вечер**нею трапезою Демодок поет о коне деревянном и подвигах вождей ахейских» (с. 117–118). Таким образом, заглавие романа Газданова могло быть отчасти внушено также и «Одиссеей» Гомера. Кроме того, строгая хронологичность большей части повествования в *ВК* напоминает как Джойса, так и, в особенности, Гомера.

Центральная тема «Одиссеи» это, разумеется, возвращение на родину. В *ВК* она прямо никак не выражена, но «печаль», посещающая героя-рассказчика в ночь любви с Клэр, переходит в детальное воспоминание всей его предшествующей жизни в России. При этом к воспоминаниям героя-рассказчика Газданова о его участии в Гражданской войне можно провести прямые параллели из рассказов Одиссея, Менелая и многих других о Троянской войне. Например: «Песнь четвертая. На другое утро Менелай, по просьбе Телемака, сообщает ему все то, что сам слышал от прорицателя Протея о судьбе вождей ахейских и о заключении Одиссея на острове Калипсо» (с. 64). Как и у Гомера, одна из героинь Газданова —

скобках. Перевод Жуковского, конечно же, был наиболее известным и авторитетным русским переводом «Одиссеи».

[131] Тяжело переживала разлуку со своим единственным сыном и оставшаяся в России совершенно одна мать Газданова. Желание видеть ее было одной из главных причин того, что в первой половине 1930-х годов Газданов серьезно думал о возвращении на родину. В письме к М. Горькому от 3 марта 1930 года (написанном вскоре после выхода *ВК*), Газданов с горечью писал о невозможности даже послать ей свой роман, а в письме от 20 июля 1935 года прямо просил его о «содействии» в том, чтобы «вернуться в СССР» (V, 41–43).

это няня. Ментору соответствуют фигуры многочисленных учителей кадетского корпуса и гимназии.

У Гомера богиня Афина и нимфа Калипсо величаются «светлокудрявыми»:

> Ветер, пловцам благовеющий друг, парусов надуватель,
> Послан приветноречивою, **светло**кудрявой богиней;
> Все корабельные снасти порядком убрав, мы спокойно
> Плыли; корабль наш бежал, повинуясь кормилу и ветру.
> Были весь день паруса путеводным дыханием полны (с. 163).
>
> Девять носился я дней по водам; на десятый с наставшей
> Ночью на остров Огигию выброшен был, где Калипсо
> Царствует, **светло**кудрявая, сладкоречивая нимфа.
> Принят я был благосклонно царицей (с. 191).

Афина вдобавок наделяется также эпитетом «**светло**окая», а Калипсо сам Одиссей называет «**светлой** нимфой»: «Выслушай, **светлая** нимфа, без гнева меня; я довольно…» (см., например, с. 36, 92). Все эти сопоставления невольно приходят на ум в связи со значением имени главной героини *ВК*; этот мифологический «шлейф» имени «Клэр», наряду с другими обстоятельствами,[132] мог сыграть свою роль при имянаречении героини.

На Калипсо Клэр похожа также и в некоторых других отношениях. В России она сама предлагает юному герою-рассказчику провести с ней ночь. Это вызывает некоторые ассоциации с Калипсо, которая прельщает Одиссея (овладевает им «произвольно» — с. 79). Тем самым Калипсо удерживает Одиссея вдали от родины. Близость героя-рассказчика с Клэр также имеет место уже во Франции и, следовательно, становится одним из факторов, который, возможно, удерживает его на чужбине. Как Одиссей дважды попадает к нимфе Калипсо (второй раз в результате кораблекрушения — с.180–191), так и Соседов дважды в своей жизни встречает Клэр, причем второй раз в результате крушения всего прежнего уклада его жизни.[133]

Некоторые ассоциации Клэр с Цирцеей могут возникать, когда сразу после близости с Клэр, которой герой-рассказчик *ВК* ждал так долго,

---

[132] Как известно, именно так прозвали Татьяну Пашкову, явившуюся основным прототипом «Клэр». См.: *Фремель Т. В.* Вечера у Клэр. (Из воспоминаний о Газданове) // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С. 237.

[133] Бегущего от Кирки и Калипсо Одиссея не раз упоминает Плотин, которого так любил цитировать Шестов. См.: *Лев Шестов.* Соч. С. 520.

его посещает «прежняя печаль» (I, 46). Этой неожиданной и непонятной печали, которая лишь отчасти объясняется в романе как сожаление: «я уже не могу больше мечтать о Клэр» (I, 47), — у Гомера соответствует вполне конкретная и житейская печаль Одиссея, которую он сам объясняет Цирцее тем, что его спутники все еще остаются превращенными в свиней (с. 157–158).[134]

Некоторые строки «Одиссеи» звучат как своего рода прорицание Газданову и герою-рассказчику его романа, сделанное еще в юношескую, российскую пору его жизни:

Это Лаэртов божественный сын, обладатель Итаки.
Видел его я на острове, льющего слезы обильно
В светлом жилище Калипсо, богини богинь, произвольно
Им овладевшей; и путь для него уничтожен возвратный:
Нет корабля, ни людей мореходных, с которыми мог бы
Он безопасно пройти по хребту многоводного моря.
Но для тебя, Менелай, приготовили боги иное:
Ты не умрешь и не встретишь судьбы в многоконном Аргосе;
Ты за пределы земли **на поля Елисейские будешь**
Послан богами — туда, где живет Радамант златовласый
(Где пробегают **светло** беспечальные дни человека…).
(С. 79).

Одиссей попадает «**к берегам киммериян**, где поток Океана ввергается в море» (Песнь одиннадцатая — с. 163) — герой-расказчик Газданова начинает свое путешествие во Францию **из Крыма**. «Песнь четырнадцатая» рассказывает о том, как «Одиссей приходит к Евмею; позавтракав с ним, он уверяет старого свинопаса, что господин его скоро возвратится, и подтверждает то клятвою; но Евмей ему не верит. Одиссей рассказывает ему вымышленную о себе повесть. Ввечеру все другие пастухи возвращаются с паствы. Евмей убивает **откормленную свинью** на ужин» (с. 203). Заключительные страницы *ВК*, на которых описывается участие героя-рассказчика в Гражданской войне, содержат упоминание обмена солдатом Данько купленного им поросенка на **свинью** и покупки солдатом Иваном в деревне «**громадного борова**» (I, 133–136). Двадцать четвертая песнь «Одиссеи» заканчивается тем, что «между враждующих заключается мир с помощью Афины» (с. 333). И это, конечно же, итог,

[134] Ср.: «Песнь десятая. Вечер тридцать третьего дня. Волшебница превращает в свиней его сопутников; но Эрмий дает ему средство нарушить ее чародейство. Одиссей, одолев Цирцею, убеждает ее возвратить человеческий образ его сопутникам. Проведя год на ее острове, он требует наконец чтобы она возвратила его в отечество…» (С. 86–92, 148).

о котором Газданов мог только мечтать в качестве завершения своего собственного «путешествия». Разумеется, у Газданова изображено путешествие современного человека, причем не только в пространстве, но и вглубь себя, а также в прошлое.[135]

Убитый отцом Николая «старый орел», о котором герой-рассказчик вспоминает уже после его смерти (I, 95–96), возможно, предвещает судьбу самого отца, а в контексте надвигающихся исторических потрясений может восприниматься и как символ скорой гибели Российской Империи. В «Одиссее» встречается «предвещательное явление орлов» (с. 40), которое по-разному истолковывают накануне отплытия Телемака с Итаки. Безусловно, некоторые из приведенных параллелей носят необязательный характер. Однако взятые в их совокупности все эти параллели не оставляют сомнений в том, что ассоциации, по крайней мере, с отдельными образами Гомера вплетены в художественную ткань романа Газданова вполне целенаправленно.

Круг мифологических ассоциаций, которые вызывает мирная, российская часть романа, вообще необычайно широк. Так, например, в *ВК* отец ассоциируется не только с Одиссеем, но и с другими героями, в частности, с Ахиллесом. «Одна из первых в романе и наиболее явных отсылок к этому ассоциативному плану, — отмечает Т. О. Семенова, — дана в предсмертных словах Сергея Александровича, не обусловленных в *ВК* фактически ничем, кроме своей ассоциативной “нагрузки” — слов Ахиллеса, сказанных им в царстве мертвых в ответ на утешение Одиссея: “ — Береги детей”. Мать не могла ему отвечать. И тогда он прибавил с необыкновенной силой: — Боже мой, если бы мне сказали, что **я буду простым пастухом, только пастухом, но что я буду жить!**» <...> Ср.:

Я б на земле предпочел батраком за ничтожную плату
У бедняка, мужика безнадельного, вечно работать,
Нежели быть здесь царем мертвецов, простившихся с жизнью
(«Одиссея», 11 песнь)».[136]

[135] На первый взгляд, тут кончается сходство романа Газданова с Гомером и начинается близость к Джойсу. Однако и для Гомера, по крайней мере, в стоико-неоплатоническом его толковании, данном Порфирием в трактате «О пещере нимф», характерна «тенденция к *интериоризации* одиссеи*:* применение парадигмы к “внутреннему человеку” и “странствию души”» (*Хоружий С.* «Улисс» в русском зеркале. С. 435).

[136] *Семенова Т. О.* К вопросу о мифологизме в романе Газданова «Вечер у Клэр». С. 34–35.

Некоторые из этих параллелей настолько продуктивны, что легко могут быть продолжены и дополнены. Так, образ отца в какой-то степени ориентирован на Аполлона: «Аналогия между образом отца и Аполлоном прослеживается и в дальнейшем, закрепляясь, во-первых, его портретом и характеристикой (физическое совершенство, внутренняя гармония, любовь к музыке, страсть к охоте и науке, первооткрывательское и творческое мироощущение), во-вторых, транспортацией мифологических представлений об этом боге в ситуацию домашнего быта Соседовых». Однако в то же время отдельные детали (питал «непонятную любовь к огню») связывают его с Прометеем.[137]

В этом случае матери, очевидно, приданы некоторые черты богини Афины Паллады. От нее все время исходят сдержанность и холод; ее боятся: «Прислуга, не боявшаяся отца, даже когда он кричал своим звучным голосом: это черт знает что такое! — всегда боялась матери, говорившей медленно и никогда не раздражавшейся» (I, 64). Между тем Афину обыкновенно изображали как раз в виде суровой и величественной девы. Мать героя-рассказчика *ВК* много читает — Афина, как богиня мудрости и разума, покровительствовала наукам. Мать героя-рассказчика категорически против того, чтобы он шел на войну — на статуе в Акрополе Афина изображена как олицетворение миролюбивого политического курса Афин.

Мифологическая подсветка персонажей носит в романе довольно сложный, полигенетический характер. Так, например, помимо выше названных параллелей, отец героя-рассказчика вызывает также ассоциации с Гермесом (Меркурием). Сергей Александрович постоянно в разъездах, всегда окружен животными, находчив; «когда пылал дом одного из богатых купцов <…> он ухитрился спустить по деревянной лестнице несгораемую кассу» (I, 54). Все это вызывает ассоциации с находчивым Гермесом, который считался богом-покровителем странников, как бог скотоводства, покровительствовал животным, а как бог торговли и рынков, защищал купцов. Гермес известен также как хитрый бог воров и обманщиков, который учил своего сына Автолика воровству и сам в младенчестве похитил коров Аполлона. В *ВК* чиновник, с молчаливого согласия отца, похищает одного из щенков сеттер-лаверака, и отец не только не пытается его вернуть, но вполне добродушно осведомляется у приятеля: «Как собака?» (I, 58). Т. О. Семенова отмечает, что в данном эпизоде «чиновник ассоциируется уже с Гермесом, а “прототипом” его взаимоот-

[137] Там же.

ношений с Сергеем Александровичем оказывается история кражи стада коров у Аполлона, — стада, которое Аполлон затем сам отдает Гермесу, за восхитившую его созданную Гермесом первую лиру. Прежней в этом фрагменте остается только замена музыкальной страсти охотничьей».[138] В последнем эпизоде мифологическая подсветка образов романа оказывается довольно подвижной, и ассоциации с Гермесом, присущие отцу героя-рассказчика, переходят затем на образ чиновника.

Приходят на ум мифологические параллели и к образу дяди Виталия. Как отметила Т. О. Семенова, «в скептическо-разоблачительном мироотношении Виталия проявлены черты всевидящего бога солнца — Гелиоса. <…> "Прототип" бесед дяди Виталия с Николаем перед поступлением героя в армию — предупреждение Гелиосом Фаэтона, пожелавшего в качестве доказательства, что Гелиос — его отец, проехать вместо него по небу в золотой колеснице».[139] Это сопоставление может быть подкреплено соображением о том, что Гелиос — мифологическая ипостась Аполлона, а дядя Виталий — герой, внутренне близкий к отцу героя-рассказчика («Я очень любил твоего отца…» — I, 121). Предупреждение дяди Виталия тем более вызывает ассоциации с мифом о Фаэтоне, что герой-рассказчик уходит в армию служить на бронепоезде — своего рода аналоге античных боевых колесниц.

В мирных сценах романа есть строки, которые представляют собой описание внутреннего переживания или предощущения катастрофы, которая несколько напоминает падение Фаэтона. Вначале изображается приближающаяся к герою пропасть: «И мне представилось огромное пространство земли, ровное, как пустыня, и видимое до конца. Далекий край этого пространства внезапно отделяется глубокой трещиной и бесшумно падает в пропасть, увлекая за собой все, что на нем находилось. Наступает тишина. Потом беззвучно откалывается второй слой, за ним третий; и вот мне уже остается лишь несколько шагов до края…». Ассоциациям с Фаэтоном в этом фрагменте текста несколько противоречит «песок», но зато способствует присутствие «солнца»: «…и, наконец, мои ноги уходят в пылающий песок; в медленном песчаном облаке я тяжело лечу туда, вниз, куда уже упали все остальные. Так близко, над головой, горит желтый свет, и солнце, как громадный фонарь, освещает черную воду неподвижного озера и оранжевую мертвую землю» (I, 63–64). Возникает впечатление, будто за падением Фаэтона как бы наблюдает его отец Гелиос.

---

[138] Там же. С. 38.
[139] Там же. С. 42.

Поскольку отец героя-рассказчика вызывает ассоциации с Аполлоном (Гелиосом), то солнце и солнечный свет в свою очередь содержат потенциальные ассоциации с ним самим. Так, один из заключительных пассажей романа: «Было очень жарко и тихо; и мне казалось, что в этой **солнечной** тишине, над синим морем умирает в **светлом** воздухе какое-то прозрачное божество» (I, 147), — обретает подтекстовый смысл последнего прощания с отцом. Ассоциации отца с Гелиосом утверждают родственность отца и Клэр как светлого, идеального начала романа, хотя образ последней, конечно же, не столь однозначен. История героя-рассказчика оказывается историей утраты отца и разлуки с Клэр, а затем новой встречи с возлюбленной, то есть своего рода историей утраченного и вновь, хотя бы отчасти, обретенного рая.

Не случайно в последнем предложении романа вновь звучит колокол: «...и во влажной тишине этого путешествия изредка звонил колокол — и звук, неизменно нас сопровождавший, только **звук колокола соединял в медленной стеклянной своей прозрачности огненные края и воду, отделявшие меня от России**, с лепечущим и сбивающимся, с прекрасным сном о Клэр...» (I, 162). У внимательного читателя он вызывает ассоциации со смертью отца: «Но его все-таки хоронил священник: **звонили колокола**, которых он так не любил» (I, 59). Примечательно, что теперь героя-рассказчика «отделяли» от его «страны и страны Клэр — вода и огонь» (I, 160), то есть атрибуты Аполлона, Прометея и Гермеса, а рядом с именем Клэр стоит слово «прекрасный» («с прекрасным сном»), освежающее ранее возникшую ассоциацию Клэр с Еленой Прекрасной (см. ниже). Сюжет романа все же оказывается трансформированным сюжетом «Одиссеи», внутри которого заключены эпизоды Гражданской войны, которые могут восприниматься на фоне «Илиады».

Родители Клэр отчетливо ассоциируются в романе с Зевсом и Герой, а «“обитель” семейства отдаленно напоминает Олимп (“Они все, то есть отец и мать Клэр и ее старшая сестра, занимали целый этаж большой гостиницы и жили отдельно друг от друга”...)».[140] В этом контексте «акварельная Леда с лебедем, висевшая на стене» (I, 90) в комнате у Клэр, воспринимается как дополнительный намек на супружеские измены Зевса.[141] Поскольку «портрет “Леды с лебедем” — Леды и Зевса, от союза которых появилась Елена Прекрасная, — находится в одном ряду с портретами

[140] Там же. С. 40.

[141] «Деструктивная профанация» того же «мифологического первообраза» (Там же. С. 43), один из «бронепоездных негодяев» Валентин Александрович Воробьев оказывается, соответственно, травестией не только Зевса, но и отца Клэр.

Клэр (в чьем образе на первый план выходит красота), как бы восполняя, заменяя портрет ее родителей»,[142] то на Клэр переносятся мифологические функции Елены Прекрасной: служить яблоком раздора.[143] Соответственно, последующее изображение Гражданской войны наделяется некоторыми чертами войны между ахейцами и троянцами. Рассказ о войне строится как повествование о ее антигероях («трусах» и «негодяях») и героях, не уступающих смелостью Ахиллесу и Аяксу.

Мифологические ассоциации *ВК*, несомненно, усиливает то обстоятельство, что некоторым его героям присуще мифологическое сознание: «Аркадий часто видел сны; и незадолго до этого отступления ему приснилась русалка: она смеялась и била хвостом, и плыла рядом с ним, прижимаясь к нему своим холодным телом, и чешуя ее ослепительно блестела» (I, 146). Вовсе не чуждо оно и герою-расказчику: «Я вспомнил об этом сне Аркадия, когда поздней осенью в Севастополе, на осенних волнах Черного моря увидал моторную лодку, которая быстро шла к громадному английскому крейсеру, стоявшему на рейде; она поднимала за собой сверкающий гребень воды, и мне показалось вдруг, что сквозь эту пену доносится до меня едва слышный смех и нестерпимый блеск проступает через темную синеву» (I, 146). «Русалка» Аркадия, припомнившаяся герою-рассказчику посреди Черного моря, вызывает у него, по-видимому, ассоциации с нереидами. Как и в «Улиссе» Джойса,[144] газдановский мифологизм не замкнут в пределах античной мифологии, а имеет более широкий характер, причем образы различной мифологической природы как бы перетекают друг в друга.

Как и у Джойса, у Газданова возникают не только античномифологические, но и библейские и другие параллели: «Эти люди точно участвовали в безмолвной минорной симфонии театрального зала; они впервые увидели, что и у них есть биография, и история их жизни, и потерянное счастье, о котором раньше они только читали в книгах. И Черное море представлялось мне как громадный бассейн **Вавилонских** рек, и глиняные горы Севастополя — как древняя **Стена Плача**» (I, 153). Военные сцены вызывают прямо заявленные римские параллели: «Мы долго стояли в Джанкое с темными домами, где ютились какие-то офицерские **мессалины**, давно оставшиеся без мужей и приходившие к нам в вагон

[142] *Семенова Т. О.* К вопросу о мифологизме в романе Газданова «Вечер у Клэр». С. 39.

[143] Мотив супружеской неверности отца Клэр, подсвечиваемый мифом о многоженстве Зевса, и черты Елены Прекрасной в Клэр имеют унисонный характер по отношению к очевидной ветрености героини.

[144] См.: *Хоружий С.* «Улисс» в русском зеркале. С. 437.

пить водку...» (I, 149). Чуть ниже они подкрепляются упоминанием классических латинских источников: «Лавинов был самым образованным среди нас: любил латынь и часто читал мне записки Цезаря, которые я слушал из вежливости, так как совсем недавно учил их в гимназии; и как все, что вынужден был учить, находил скучными и неинтересными; но с любовью к лаконическому и точному языку Цезаря у Лавинова соединялось пристрастие к меланхолической лирике Короленко» (I, 150). Прибавим к этому, что фамилия «Лавинов» происходит от латинского имени «Лавиния», часто встречающегося в произведениях древнеримской литературы и историографии, в том числе и в упомянутых в тексте романа «Записках» Цезаря.

Как отметила Т. О. Семенова, «начало романа, в ассоциативном его прочтении, предстает описанием ритуальных обрядов и испытаний героя, ассоциативно — в преддверии таинства Исиды, символа женственности и покровительницы моряков, богини воды и ветра, одним из "прообразов" Клэр ("Клэр, **чья тень заслоняет меня**, и когда я думаю о ней, все вокруг меня звучит тише и заглушеннее" <...>: "Когда Клэр выздоровела <...> она потребовала, чтобы я сопровождал ее в кинематограф. После кинематографа мы просидели около часа в ночном кафе <...> ледяной запах мороженого, которое она ела в кафе, **вдруг почему-то необыкновенно поразил меня"** <...> Близость с Клэр — достижение героем пределов смерти (ср.: "ледяное чувство смерти охватило меня" (I, 58). В мистериях культа Исиды неофит, переступив порог смерти, внезапно возрождался, и день его посвящения был первым днем его действительной жизни (ср., например, 11 книгу "Метаморфоз" Апулея)».[145]

Действительно, в «Метаморфозах, или Золотом осле» Апулея — книге, интерес к которой маркирует образ героини одного из последующих романов Газданова (см.: III, 77), Изида, которая сама характеризует себя как «высшее из божеств, владычица душ усопших, первая среди небожителей, единый образ всех богов и богинь», возвращает Луцию его прежний, человеческий облик с тем, чтобы «весь остаток своей жизни, вплоть до последнего вздоха» он посвятил ей. В награду за это Изида обещает Луцию: «Ты будешь жить счастливо, ты будешь жить со славою под моим покровительством, и когда, совершив свой жизненный путь, сойдешь ты в царство мертвых, то, как видишь меня сегодня здесь, так и там, в этом подземном полукружии, найдешь ты меня **просветляющей** мрак Ахеронта, царствующей над стигийскими тайниками и, сам

[145] *Семенова Т. О.* К вопросу о мифологизме в романе Газданова «Вечер у Клэр». С. 46–47.

обитая в полях Елисейских, мне, к тебе милостивой, **усердно будешь поклоняться**».[146] После этого Луций получает троекратное посвящение и становится жрецом Изиды и Озириса; ему приходится достигнуть «**рубежей смерти**», переступить «порог Прозерпины и вспять» вернуться, «пройдя через все стихии».[147]

Начальные сцены романа действительно напоминают серию «ритуальных обрядов и испытаний героя», а обладание Клэр вызывает ассоциации с таинством посвящения: «Темно-синий цвет, каким я видел его перед закрытыми глазами, представлялся мне всегда **выражением какой-то постигнутой тайны** — и постижение было мрачным и внезапным и точно застыло, не успев высказать все до конца; **точно это усилие чьего-то духа вдруг остановилось и умерло** — и вместо него возник темно-синий фон» (I, 46).

Во второй части романа Т. О. Семенова не без основания усматривает «одновременную травестию и мифологии, и первой части *ВК*: здесь появляются либо низкие двойники-атиподы самих персонажей первой части, либо предельно травестированное воплощение их ассоциативных прототипов, — происходит центростремительное “сужение” и расщепление ассоциативного пространства романа».[148] Примеры, приведен-

[146] *Апулей*. Метаморфозы / Пер. М. Кузмина // Петроний Арбитр. Апулей. М., 1991. С. 331–332.

[147] Там же. С. 342. Далеко не все из приведенных Т. О. Семеновой мифологических параллелей к роману представляются убедительными. Так, например, вызывает внутреннее сопротивление ее стремление увидеть в «паре “случайных” персонажей», говорящих по-польски, чья речь заставляет героя-рассказчика «ощутить твердую уверенность в том, что теперь» он «непременно» уедет (I, 100–101) «“потемневшую” “розоперстую Эос” и “зловредного” Ареса, бога вероломной войны». Довольно хрупким основанием для такого сближения кажется то, что «“Арес — “беснующийся”, “огромный”, “аморальный”, “душа переметная”. Зевсу он “всех ненавистней <…> из богов, на Олимпе живущих” (“Илиада”, 5 песнь) — согласно древнейшему мифу, бог негреческого, фракийского происхождения». Аналогичным образом в основе спора отца героя-рассказчика об охотничьих пристрастиях с чиновником, предпочитавшим «мелкую дичь», который затем погибает на охоте от случайного выстрела, исследовательница усматривает «мифологический сюжет, согласно которому величественный Аполлон, славившийся своей игрой на кифаре, однажды принял вызов сатира Марсия, научившегося музыкальной игре на брошенной Афиной тростниковой флейте» (*Семенова Т. О.* К вопросу о мифологизме в романе Газданова «Вечер у Клэр». С. 35–37). Однако у Гомера, как указывает сама исследовательница, «с потерпевшего поражение в этом поединке Марсия по приказу Аполлона, возмущенного его дерзостью, была содрана кожа». Между тем у Газданова чиновник из-за нелепой случайности погибает сам, да и словесный спор героев о том, что такое настоящая охота, имеет мало общего с состязанием между Аполлоном и Марсием в игре на музыкальных инструментах.

[148] *Семенова Т. О.* К вопросу о мифологизме в романе Газданова «Вечер у Клэр». С. 42–43.

ные исследовательницей: «двенадцатилетние сестры-близнецы Валя и Ляля» — «пятнадцатилетний красивый мальчишка Валя», Сиповский — Пан, Северный — “Нарцисс”, Воробьев — Зевс, «Митя-маркиз, двойник-антагонист Николая», Елизавета Михайловна как «“отрицательный” двойник Клэр» — сами по себе не лишены убедительности. Однако не стоит все же упрощать картину второй части *ВК*. Ведь на страницах, посвященных изображению Гражданской войны, наряду с «трусами» Борщовым, Михутиным, Тияновым и «негодяями» Клименко, Воробьевы, Парамоновым, Копчиком (отдаленную параллель к которым представляет собой Ферсит «Илиады»), действуют и безоговорочные герои — полковник Рихтер, Филиппенко, Данько, Аркадий Славин.

3. Мифологический подтекст у Газданова и Джойса

Мифологические и, конкретнее, гомеровские параллели к роману могут быть, по-видимому, расширены, однако выводы об их общем характере и функциях, в особенности по сравнению с джойсовским «Улиссом», можно сделать и на материале уже приведенных наблюдений. Ряд интересных соображений на эту тему высказала Т. О. Семенова: «Текст романа обнаруживает себя своеобразным палимпсестом: читательское сознание формируется таким образом, что в описании персонажа или события угадывается “едва заметный, едва проступающий, но все же несомненный” (1,96) мифологический мотив, смутно вспоминается, интуитивно узнается сюжет или комплекс представлений о конкретном мифологическом боге или герое».[149] Как отмечено выше, не отдельные, а все главные герои *ВК* получают ту или иную существенную, причем полигенетическую мифологическую, и прежде всего гомеровскую подсветку.

Сопоставляя «Улисса» с «Илиадой», С. С. Хоружий усматривает в романе Джойса реализованное в нем решение автора «отобрать для романа исключительно литературные, формально-сюжетные аспекты поэмы, отделив их от идейно-смысловых», которое «уже тяготеет к постмодернизму, стандартный метод которого — создание новых текстов на базе самых разнообразных старых, путем отрезания формально-сюжетных пластов от смысловых, переработки первых и полной замены вторых (пресловутый принцип “иронического переосмысливания”, широко применяемый Джойсом)». «Такой подход, — пишет он, — полная

[149] Там же. С. 36.

противоположность bona fide мифологическому роману (для образца можно вспомнить хотя бы “Иосиф и его братья”), который отнюдь не с иронией, а с трепетом входит в миф, стремясь, прежде всего, сохранить атмосферу мифа, его мирочувствие и мироотношение».[150]

В *ВК* по отношению к мифу и Гомеру не ощущается ни иронии, ни трепета. Как верно отмечает Т. О. Семенова, у Газданова «обозначилось переосмысление практики модернизма, движение в сторону качественно иных литературных направлений. Так, если с одной структурно-повествовательной позиции в романе текст отождествляется с мифом, то с другой, напротив, эта мифологическая дискурсивная замкнутость релятивизируется, текст вновь помещается в поток живой действительности, и обе позиции в романе оказываются ценностно-амбивалентными, а это уже один из признаков поэтики поставангарда, к которой “Вечер у Клэр” так же не может быть отнесен без множества оговорок, но сопоставление с которой представляется и одной из возможных плодотворных перспектив изучения творчества писателя».[151]

Отчасти солидаризируясь с решением Т. О. Семеновой проблемы «Газданов и Джойс», хотел бы подчеркнуть, что мифологический подтекст в целом играет у Газданова совсем иную роль, чем у Джойса.[152] Газдановский мифологизм не предусматривает «иронического переосмысливания», а помогает автору создать в первой части романа образ существовавшего и разрушенного смертью отца рая, а во второй — обрисовать трагизм современного героя, ввергнутого, как и его мифологические прообразы, в трагизм «Одиссеи» и «Илиады» современности. Мифологические прообразы в *ВК* это действительно «матрица», но используемая не «сознанием героя для понимания действительности»,[153] а автором для создания многослойного художественного образа. Таким образом, в отличие от «Улисса» Джойса, мифологическая поэтика

[150] *Хоружий С. С.* «Улисс» в русском зеркале. С. 437.

[151] Там же. С. 51–52.

[152] Представляются спорными и некоторые другие сближения, сделанные исследовательницей: «Замечание Е. М. Мелетинского о том, что проведенные Дж. Джойсом в “Улиссе” аналогии “легко могут быть истолкованы как пародийная травестия гомеровского эпоса и мифа”, справедливо и в отношении *ВК*. <…> Так же, как у Джойса, а отчасти и у А. Белого, возможное сравнение с которым здесь не менее обоснованно, у Газданова идейные акценты такого моделирования текста отчетливо расставлены: миф пародируется не писателем, но современность в соотношении с мифом выглядит его пародией». Не случайно сама Т. О. Семенова считает необходимым оговориться: «Однако поэтика *ВК* существенно отличается от поэтики мифоцентрических произведений упомянутых мэтров литературного модернизма» (Там же. С. 36).

[153] Там же. С. 37.

Газданова имеет мало общего с иронической, пре-постмодернистской трактовкой ее Джойсом. Только в самом общем плане она может быть возведена и к мифологизму поставангарда. Однако, как и Джойс, Газданов «использовал миф, чтобы ввести нашу повседневную жизнь в общую рамку человеческого опыта».[154]

Как мы видели, описание фотографии Джойса на первой странице *ВК* имеет характер отнюдь не случайной детали. Разгадка тайны романа, вопреки широко распространенному мнению, связана не столько с М. Прустом, сколько с Л. Н. Толстым[155] и Дж. Джойсом.

[154] *Kimpel B. D.* James Joyce in Contemporary World Literature // James Joyce in World Literature. Lubbock, 1969. P. 97. См. также: Staley T. F. Ulysses and World Luterature // Ibid. P. 39–52; James Joyce & Modern Literature / Ed. By W. J. McCormack and A. Stead. London, Boston, Melbourne and Henley, 1982.

[155] См. главу «Гайто Газданов, Марсель Пруст и Лев Толстой».

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ГАЙТО ГАЗДАНОВ, ВАСИЛИЙ РОЗАНОВ И ЛЕВ ШЕСТОВ



Основная философская тема Льва Шестова сформировалась в значительной степени под влиянием русской литературы, прежде всего Достоевского и Чехова. Из философов, помимо Ницше, главным ориентиром для Шестова, по-видимому, был В. В. Розанов. Последний оказал колоссальное влияние на литературу и мысль русского зарубежья.[156] Сам деятельный участник этой литературы и мысли, Шестов оказался замечательным транслятором и популяризатором многих, и не в последнюю очередь розановских идей.

Книга Шестова «На весах Иова», целиком опубликованная в 1929 году, была одним из основных, до сих пор еще неоцененных опытов воплощения экзистенциального сознания в жанре философской публицистики. На этот счет существует свидетельство В. С. Яновского: «В эмиграции Шестов “открыл” “Записки сумасшедшего” Толстого и его же “Хозяина и работника”, он представил эти рассказы Толстого с такой проникновенной зоркостью, что мы все заговорили об “арзамасском” ужасе как о хорошо знакомом нам и близком явлении».[157] Увлечение этой книгой раннего Газданова зафиксировано в воспоминаниях В. Б. Сосинского «Четыре плюс один»: «Мы увлекались <...> “Странствиями по душам” Льва Шестова...».[158] Поскольку у Сосинского речь идет об общих с Газдановым увлечениях юности, то имеются в виду, очевидно, еще журнальные публикации отдельных глав будущей книги.[159]

Точности ради следует отметить, что не только глава «На Страшном Суде (*Последние произведения Л. Н. Толстого*)», но и вся книга, и в особенности вся ее первая часть «Откровения смерти», включающая также

---

[156] См., например: Розановская энциклопедия / Ред. А. Н. Николюкин. М., 2008.

[157] Цит. по: *Яновский В. С.* Поля Елисейские. С. 159. Свидетельство это подтверждается многочисленными другими оценками — например, Г. В. Адамовича: «Из всего написанного о Толстом у Шестова наиболее интересны — и отмечены какой-то заразительной, кровной страстностью — размышления о “Записках сумасшедшего”, короткой посмертной толстовской повести» (*Адамович Г. В.* Одиночество и свобода. СПб., 1993. С. 140). Книга Шестова вызвала массу откликов.

[158] *Сосинский В. Б.* Рассказы и публицистика. М., 2002. С. 52. У книги Шестова «На весах Иова» имеется подзаголовок «Странствования по душам».

[159] *Шестов Л.* Откровения смерти (Последние произведения Льва Толстого) // Современные записки. 1920. № 1; № 2; *Шестов Л.* Преодоление самоочевидностей (Ф. М. Достоевский) // Современные записки. 1922. № 8–10.

очерк о Достоевском, была посвящена важнейшей экзистенциальной проблематике, как известно, в первую очередь, связанной со смертью. Достаточно сказать, что посвященная Достоевскому первая глава этой части «Преодоление самоочевидностей» открывается и заканчивается приведенными в оригинале словами Эврипида: «Кто знает, — может, жизнь есть смерть, а смерть есть жизнь»; смысл же «всего, что написано Толстым после "Анны Карениной"» усматривается в том, что «только смерть и безумие смерти может разбудить людей от кошмара жизни».[160] В этих словах, составляющих внутренний нерв книги Шестова, сформулированы темы, достаточно широко представленные в творчестве Газданова, да и в русской экзистенциальной традиции вообще.

1. Экзистенциальная традиция в раннем новеллистическом творчестве Газданова

Вопреки широко распространенному мнению,[161] даже в раннем творчестве Газданова полное принятие экзистенциальной позиции встречается не так уж часто, а сам удельный вес экзистенциальной темы не так уж велик. В сущности, как основная она представлена лишь в рассказах «Превращение» (<1928>), «Черные лебеди» (<1930>) и «Освобождение» (<1936>). Герой первого из них Филипп Аполлонович в результате ранения на дуэли не умер, а лишь преждевременно состарился, однако впечатление от собственной смерти, которую он ощущал как свершившуюся (как и рассказчик написанного позднее «Возвращения Будды»), заставляет его превозносить ее власть как «лучшую, какую он знает» и сожалеть о своем возвращении к жизни (см.: I, 600). Содержание этого рассказа, по-видимому, навеяно Шестовым, замечавшим о творчестве таких

[160] *Шестов Л.* На весах Иова (Странствования по душам) // *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 25, 97, 107. Далее на протяжении этой главы ссылки на данное издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы арабскими цифрами в скобках.

[161] См.: *Заманская В. В.*: 1) Русская литература первой трети XX века; 2) Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века; *Матвеева Ю.* «Превращение в любимое». С. 62–93; *Семенова С. Г.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. С. 529–545. Показательно, что С. Г. Семенова сама сопровождает свои сближения романов Газданова с экзистенциальной литературой некоторыми существенными оговорками: «Но всякое приближение к конкретному человеку <…> узрение его единственного, неповторимого лица, искаженного знакомой болью, меняет перспективу авторской оценки в сторону сочувствия, душевного сострадания и солидарности» (Там же. С. 91).

писателей, как Гоголь: «Некоторые, очень немногие, чувствуют, что их жизнь есть не жизнь, а смерть» (2, 50).

Герой рассказа «Освобождение» Алексей Степанович, «инженер и состоятельнейший человек» (II, 413), подобно герою-рассказчику *ВК*, отравлен смертями близких ему людей: «Алексею Степановичу казалось тогда, что и он, в сущности, умер для всего, и так нелепо чудовищно и неподвижно глядели на него все привычные предметы — стол, кровать, кресло, — потерявшие свой прежний смысл, как все существующее» (II, 422). Слабеющий от неизвестной болезни, своей привязанностью к «сыну его старого товарища» (II, 415) он вызывает в памяти читателя героев позднего Толстого, в частности, Ивана Ильича, «главным **мучением**» которого «была ложь, — та, **всеми почему-то признанная ложь, что он только болен, а не умирает**, и что ему надо только быть спокойным и лечиться, и тогда что-то выйдет очень хорошее» (26, 94). Точно так же жизнь Алексея Степановича заполнена «**чувством непобедимого отвращения ко всему, которым была заполнена его жизнь и о котором ни он, ни доктора не говорили ни слова**, хотя именно этот вопрос был самым важным и самым страшным» (II, 418–419). Избавиться от этого чувства хотя бы «на несколько часов» газдановскому герою удается только в общении с Анатолем, «единственным человеком, которого Алексей Степанович еще любил». Говоря об этом, Газданов прибегает к неатрибутированной цитате из Толстого: «И **только с Анатолием Алексей Степанович еще шутил и чувствовал себя легко**» (II, 418–419). Ср.: «**Один только** Герасим понимал это положение и жалел его. И потому **Ивану Ильичу хорошо было только с Герасимом**» (26, 95).

Как и герой толстовских «Записок сумасшедшего», газдановский герой испытывает нечто сродни «арзамасскому ужасу» самого Толстого: «Напрасно он убеждал себя, что мир не может быть таким, что есть любовь, самопожертвование и непостижимая красота звуков и видений; но все это было недоступно его чувству и, следовательно, не существовало» (II, 427). Заглавие и финал рассказа снова актуализируют ассоциации, связывающие Алексея Степановича с толстовским Иваном Ильичом. Смертельная опасность или, возможно, даже смерть, как ни неожиданно она приходит, оказывается желанной («**Здесь бы хорошо умереть**, — подумал он однажды» — II, 432) и «освобождает» от дальнейших тягостей жизни. Ср. у Толстого: «Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? **Какая смерть? Страха никакого не было**...» (26, 110). Актуализация экзистенциальной проблематики

рассказа Толстого скорее всего произошла в сознании Газданова не без посредства шестовской его интерпретации. [162]

2. Шестовские мотивы в ранних произведениях

В рассказе «Черные лебеди»[163] ощущению бессмысленности жизни — и вытекающему из него стремлению героя рассказа Павлова к смерти — герой-рассказчик не может противопоставить ничего, кроме отрицания необходимости поисков смысла жизни, поскольку это всего лишь «абстрактная идея», «логическое оправдание всему», неспособное, однако, заставить человека «совершить какой бы то ни было поступок» (I, 674). В этом отношении он напоминает идейного демиурга *ВК* дядю Виталия. Возникает впечатление, что именно о Павлове (или об одном из героев Достоевского) этот эпизодический персонаж романа Газданова говорил, рассказывая о своем «очень близком товарище», «студенте», который «все спрашивал» его «о смысле жизни» «перед тем, как застрелиться»: «зачем нужна такая ужасная бессмысленность существования. <…> Ведь от смерти мы не уйдем» (I, 123).

Возражения ему дяди Виталия явным образом близки герою-рассказчику *ЧЛ*. Ср. в романе: «Я говорил ему тогда, что есть **возможность существования вне таких вопросов**: живи, ешь бифштексы, **целуй любовниц**, грусти об изменах жизни и будь счастлив. И **пусть Бог хранит тебя от мысли о том, зачем ты все это делаешь**» (I, 123–124), и в рассказе: «…я иду в ресторан, **плотно обедаю**, прихожу домой, ложусь на диван и закуриваю папиросу. **На кой черт мне смысл?** <…> вы прожили год без женщины — и потом **вы добились благосклонности девушки, которая становится вашей любовницей. Неужели и в этом вас будет интересовать смысл**?» (I, 674). Нетрудно заметить, что по отношению к *ВК* реплики героя-рассказчика *ЧЛ* являются в основном лишь их более пространным вариантом. И ответ дяди Виталия студенту оказывается так же неубедителен, как и реакция на слова Павлова героя-рассказчика *ЧЛ*.

---

[162] См.: *Шестов Л.* На весах Иова (Странствования по душам) // *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 128–138. Далее на протяжении этой главы ссылки на данное издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы арабскими цифрами в скобках.

[163] Далее вместо полного заглавия рассказа «Черные лебеди», как правило, используется аббревиатура «*ЧЛ*».

При этом диалог дяди с племянником в *ВК* звучит явным отголоском чеховской «Скучной истории». Ср. у Газданова: «Теперь **ты спрашиваешь меня о смысле жизни**. Я **ничего не могу тебе ответить**. **Я не знаю**» — и у Чехова: «Ради истинного Бога, **скажите скорей, сию минуту, что мне делать**? <…> **Ничего я не могу сказать тебе**, Катя, — говорю я. <…> По совести, Катя, **не знаю**».[164] Учитывая, что Газданов был хорошо знаком и даже солидаризировался с шестовским истолкованием Чехова, это вряд ли случайно. «…В смысле полнейшей безотрадности, полнейшего отсутствия надежд и иллюзий с Чеховым, мне кажется, нельзя сравнить никого, — утверждал писатель в статье «О Чехове». — Он как бы говорит: вот каков мир, в котором мы живем. <…> Исправить ничего нельзя. Мир таков, потому что такова человеческая природа» (III, 656–657). И далее Газданов ссылался на известную статью Шестова «Творчество из ничего»: «Лев Шестов, кажется, сказал, что **все, к чему прикасается Чехов, увядает**, и в этих словах есть что-то чрезвычайно глубокое и правильное» (III, 661). Ср. у самого Шестова: «**Искусство, наука, любовь, вдохновение, идеалы, будущее** — переберите все слова, которыми современное и прошлое человечество утешало или развлекало себя — **стоит Чехову к ним прикоснуться, и они мгновенно блекнут, вянут и умирают**. <…> В руках Чехова **все умирало**».[165]

Тезис о том, что почвой для современного человека больше не могут быть какие-либо идейные убеждения, как известно, был выдвинут Шестовым еще в «Апофеозе беспочвенности» (1905).[166] Он проходит красной нитью через всю эту книгу, начиная с «Предисловия»: «…твердая почва рано или поздно уходит из-под ног человека, и <…> после того человек все-таки продолжает жить без почвы или с вечно колеблющейся под ногами почвой».[167] Не раз этот тезис иллюстрируется примерами из

---

[164] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1985. Соч. Т. 7. С. 309.

[165] *Шестов Л.* Начала и концы. Сборник статей. СПб., 1908. С. 5, 6.

[166] В свою очередь, Шестов сам в немалой степени обязан этим принципом Чехову, Достоевскому и Ницше с его последовательным отрицанием всей предшествовавшей догматической философии. Ср. характеристику двух последних самим Шестовым: «Настоящий исследователь жизни не вправе быть оседлым человеком и верить в определенные приемы искания. Он должен быть готовым ко всему: уметь вовремя заподозрить логику и вместе с тем не бояться прибегнуть, когда нужно, хотя бы и к заклинаниям, как делали Достоевский и Нитше» (*Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления // *Шестов Л.* Собр. соч. Т. IV. СПб., 1911. Изд. 2-е. С. 26), «Ницше не пропускает случая посмеяться над тем, что называется прочностью убеждения» (*Шестов Л.* Достоевский и Нитше. СПб., 1903. С. 180).

[167] В связи с этим Н. А. Бердяев в статье «Трагедия и обыденность» писал о «своеобразной гносеологической утопии» Шестова: «отрицании познавательной ценности

Чехова. В концентрированной форме он выражен в разделах, озаглавленных «Точка зрения» и «Убежденная женщина».[168] Присутствует он и едва ли не во всех других сочинениях Шестова.[169]

В *ЧЛ* герой-рассказчик не только не находит, что сказать, чтобы заставить Павлова отказаться от своего намерения, но, более того, сам оказывается зачарован его убеждением в том, что все самые лучшие мечты реализуются, как только человек пересекает смертную черту: «Я вышел на улицу, было утро, уже началась обычная жизнь; я смотрел на проезжавших и проходивших мимо меня людей и думал с исступлением, что они никогда не поймут самых важных вещей; мне казалось в то утро, что я их только что услышал и понял, и если бы эта печальная тайна стала доступна всем, мне было бы тяжело и обидно» (I, 676). Это не слишком напоминает самого Чехова, но снова немного похоже на истолкование его Шестовым — хотя бы той же «Скучной истории»: «настоящий, единственный **герой Чехова** — это безнадежный человек. <…> Он **всюду вносит смерть** и разрушение».[170]

Еще более созвучно это книге Шестова «На весах Иова», в особенности его экзистенциальному истолкованию русских писателей, от Гоголя до Толстого, сквозь призму философии Плотина: «“Наша отчизна — та страна, из которой мы пришли сюда; там живет наш Отец”. Так говорит

обобщения, абстракции, синтеза и в конце концов всякой теории, всякой системы идей, обличении их как лжи и стремлении к какому-то новому познанию индивидуальной действительности, непосредственных переживаний, воспроизведению живого опыта» (*Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 2. С. 222).

[168] *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. С. 27, 8, 109, 150–151, 179–180. Отражение одной из первых книг Шестова уже в раннем творчестве Газданова тем более вероятно, что писатель еще в юном возрасте познакомился с некоторыми книгами по философии, которые хранились в домашней библиотеке отца. См.: *Орлова О.* Газданов. М., 2003. С. 23.

[169] Помимо отдельных работ Шестова, о которых идет речь выше, это в особенности касается его книги «Власть ключей» (впервые: Берлин, 1923), в которой намечены некоторые идеи, развитые в «На весах Иова». См., например: *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 93, 148, 153, 263. Основной пафос философии Шестова, сложившийся в начале 1900-х годов, пронизывает все его книги, начиная с «Достоевского и Нитше» (впервые: СПб., 1903).

[170] *Шестов Л.* Начала и концы. С.39, 84. «Безнадежность» Шестов истолковывает как фактор экзистенциального «пробуждения»: «Безнадежность — торжественнейший и величайший момент в нашей жизни. До сих пор нам помогали — теперь мы предоставлены только себе» (*Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. С. 84). Характерно, что в романе «Призрак Александра Вольфа», передавая рассказ Елены Николаевны о ее увлечении Вольфом, герой-рассказчик почти дословно повторяет упомянутые ранее слова Шестова о Чехове, впоследствии приведенные Газдановым в статье: «ей казалось, что **все увядает**» (III, 88). Ср.: «…переберите **все слова**, которыми современное и прошлое человечество утешало или развлекало себя — стоит Чехову к ним прикоснуться, и они мгновенно блекнут, **вянут** и умирают» (*Шестов Л.* Начала и концы. С. 5).

Плотин, так думал и чувствовал Гоголь <...>. В этом же смысл "Записок сумасшедшего" Толстого...» (2, 107) «Печальная тайна», которую понял герой Газданова, очевидно, состоит в том, что только освобождение человека от его собственного тела позволит ему осуществить все те мечты, которые он напрасно пытался бы реализовать при жизни: «Порфирий нам рассказал, что Плотин стыдился своего тела, — неужели можно думать, что живи он в эпоху, когда произвол облачался в видимость справедливости и законности, ему бы зависимость от тела казалась менее постыдной?» (2, 355). В особой главе книги «На весах Иова» «Неистовые речи (Об экстазах Плотина)» Шестов подробно прослеживает источники и значение этой идеи: «Еще задолго до Плотина — под влиянием Платона, а еще более под влиянием циников и стоиков, в древнем мире назревало убеждение, что "тело" есть источник зла на земле. Плотин, по-видимому, первый из языческих философов, принял это убеждение целиком, без всяких оговорок и передал его от себя средневековью, как принцип, не подлежащий ни сомнению, ни пересмотру. Есть все основания думать, что этот принцип являлся условием возможности проникновения христианства в культурный греко-римский мир» (2, 355, 355–356).

Предстоящее расставание с его собственным телом не вызывает особых эмоций у Павлова, зато оно рождает сожаление в душе героя-рассказчика *ЧЛ*: «Но я жалел о том, что через некоторое время перестанет двигаться и исчезнет из жизни **такой ценный и дорогой, такой незаменимый человеческий механизм**...» (I, 674). И еще прямая ремарка, которая обнаруживает в рассказчике естественный человеческий отказ примириться со стоицистским обесцениванием человеческой плоти: «и **ни на одну минуту я не мог забыть**, что Павлов приговорен к смерти и что никакие силы не спасут его: и его голос, который тогда звучал и колебался, так и пропадет без отклика, так и заглохнет **в этом теле, которое станет трупом**» (I, 675).

Говоря о рассказах «Превращение», «Освобождение» и «Черные лебеди» в целом, нелишне отметить, что экзистенциальная позиция в них все же характерна в основном для объективированных персонажей, а герой-рассказчик солидаризируется с ней не полностью. Критика и даже пересмотр этой позиции вообще проявляется в творчестве Газданова довольно рано. Такой пересмотр пронизывает собой не только «Призрак Александра Вольфа» (1947–1948), но уже и «Ночные дороги» (1939–1940).[171] Однако некоторые сквозные экзистенциальные мотивы

[171] См. об этом в главе «Газданов и атеистический экзистенциализм».

встречаются, тем не менее, едва ли не во всем творчестве писателя, начиная с самого раннего.

3. Розанов в экзистенциальной интерпретации Газданова

Любопытный материал для осмысления зарождающегося экзистенциального сознания у Газданова представляет собой его статья «Миф о Розанове», написанная в 1929 г.[172] Как и большинство других литературно-критических выступлений Газданова (в частности, «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» (1929), «О Поплавском» (1934), «Литературные признания» (1936)), статья эта носит ярко выраженный публицистический характер и показательна не столько для понимания Розанова (Газданов сам оговаривается: «я не собираюсь писать критическое исследование о Розанове»), сколько как выражение собственного мироощущения и попытка авторского самоопределения писателя в начальный период его творчества.[173]

Предположение Т. Н. Красавченко о том, что написать это эссе Газданова побудила «эмигрантская апология Розанова»,[174] представляется не совсем убедительным Ведь оно осталось неопубликованным, а возможность напечатать его у Газданова была. К тому же отношение к Розанову в эмиграции было не таким уж однозначно апологетическим, о чем пишет и сама Т. Н. Красавченко. В. Л. Махлин даже полагает возможным говорить о «брезгливом отношении к Розанову» со стороны многих русских интеллектуалов.[175]

Главная мысль Газданова в этой статье заключается в том, что Розанов на самом деле «не литератор, не явление, Розанов — это смертный туман и кошмар», «это процесс умирания» (I, 725–726, 723–724). При

---

[172] Рукопись датирована: «22/X 29».

[173] Впрочем, Газданов видит свою задачу не только в том, чтобы «рассмотреть один определенный и, кажется, неизбежный момент в восприятельском (так! — *С. К.*) понимании Розанова», но и в том, чтобы «указать на то необыкновенное качество Розанова, которое делает его не похожим ни на одного другого писателя» (I, 719).

[174] *Красавченко Т. Н.* Молодая эмиграция первой волны о Розанове (Г. Газданов и В. Набоков) // Наследие В. В. Розанова и современность: Материалы Международной научной конференции / Сост. А. Н. Николюкин. М., 2009. С. 239–243.

[175] *Махлин В. Л.* Розанов и филология // Наследие В. В. Розанова и современность. С. 273–284.

этом писатель опирается на следующие фразы самого Розанова в «Опавших листьях»: «**смерть — это тоже религия**. Другая религия»; «Смерти я боюсь, смерти я не хочу, смерти я ужасаюсь»; «Смерти я совершенно не могу перенести». Основываясь на них Газданов делает вывод, что «кажется, у Розанова нет стыда», то есть «по словам блаженного Августина, которого цитирует Розанов, чувства потери прежней гармонии тела и духа»: «какая же может быть гармония в неизбежности смерти — не смерти вообще, а моей личной смерти <...>. Для агонизирующего законов нет. Нет стыда, нет морали, нет долга, нет обязательств — для всего этого слишком мало времени» (I, 726–727). Любой самый общий анализ *ВК* и *ЧЛ* показывает, что эта завороженность неизбежностью собственной смерти и в особенности чередой смертей, проходящих перед глазами героя-рассказчика, составляет одну из сквозных тем газдановских произведений того времени.[176]

Характерно признание Газданова в том, что «когда думаешь о Розанове, то всегда невольно вспоминаешь о Толстом — так было, по крайней мере, у меня» (I, 728), а также то, что в розановском отказе примириться с собственной смертью Газданов усматривает сходство с толстовским Иваном Ильичем, размышления которого он приводит: «“Все люди смертны. Кай – человек, следовательно, он смертен. Да, но то Кай, а это я, Ваня, Иван Ильич”» (I, 727). Именно экзистенциальное истолкование позднего Толстого Шестовым в эссе «На Страшном Суде *(Последние произведения Л. Н. Толстого)*» отчасти определило тематическую палитру собственных ранних произведений и статей Газданова.

Внимание писателя привлекает у Розанова еще один далеко не чуждый ему самому момент. Это розановский воинствующий иррационализм. И здесь Газданов опять-таки находит, на что опереться в творчестве самого Розанова: «Розанов — литератор? Розанов — мыслитель? “Я только смеюсь или плачу. Размышляю ли я *в собственном смысле*? — Никогда!”» («Опавшие листья»), «Я чувствовал всегда, что логический анализ Розанова невозможен» (I, 726, 731). Провозглашаемое устами героя *ВК* дяди Виталия последовательное антидоктринерство: «никогда не становись убежденным человеком, не делай выводов, не рассуждай и старайся быть как можно более простым <...> смысл — это фикция и целесообразность — тоже фикция» (I, 122), — не в последнюю очередь восходит и к Розанову. Возможно, отчасти Газданов интерпретирует Розанова по тем

---

[176] См. главы «Гайто Газданов, Марсель Пруст и Лев Толстой» и «Газданов и Достоевский».

же лекалам, по которым Шестов в книге «На весах Иова» истолковывал Достоевского и Толстого.

Немало общего в «Мифе о Розанове» с «Заметками об Эдгаре По». Вспомним указание Газданова на то, что «фантастическое искусство существует **как бы в тени смерти**», что «**область логических суждений, детская игра разума**, слепая прямота рассуждения, окаменелость раз и навсегда принятых правил — **исчезают**, как только начинают действовать силы иного, психического порядка — или беспорядка — вещей», а также «на значительность **иррационального начала** в искусстве» (I, 716–717). В статье можно найти некоторые общие мотивы и с другими публицистическими произведениями писателя.

Если не с самого начала своего творческого пути, то, по крайней мере, с середины 1930-х годов Газданов все более и более убеждался в губительности равнодушия и ощущения абсурдности всего на свете. Именно в этом была, по его мнению, причина творческого и личностного кризиса Б. Ю. Поплавского. Некоторую «монотонность» стихов в его первом посмертном стихотворном сборнике («Снежный час» — Париж, 1936) по сравнению с «Флагами» Газданов объяснял тем, что «он внутренно и неизлечимо перестал» ценить свой поэтический дар: «**если ничто на свете не важно, то и это так же неважно, как все остальное**. <...> по-видимому, это перестало быть убеждением и **стало чувством, и именно тогда это сделалось гибельным для поэтической и жизненной его судьбы**. И читая его книгу, не перестаешь испытывать чувство бессильного сожаления и невозможности — теперь — что бы то ни было противопоставить неизбежности этого **медленного холодения его поэзии, так жутко похожего на холодение умирающего тела**» (I, 798–799).

Экзистенциальное чувство безразличия ко всему, идущее рука об руку с нехваткой человеческих привязанностей, представлялось Газданову ключом к судьбе Поплавского: «Он понимал гораздо больше, чем нужно, а любил, я думаю, меньше, чем следовало бы любить» («О Поплавском» (<1935>) — I, 741). Показательно, что в этой попытке понять причины гибели одного из наиболее ярких выразителей русского экзистенциального сознания, относящейся к середине 1930-х годов, причем в рецензии и в статье «поминального» характера, где, казалось бы, не место диагнозу, Газданов уже выражает убежденность в разрушительности экзистенциальной рефлексии.[177]

[177] В какой-то степени Газданов солидаризируется здесь с таким корректором и «русификатором» экзистенциальной философии, каким был Н. А. Бердяев, писавший о Поплавском: «...В сущности, он **соблазнен пассивностью** и весь путь его есть путь пассив-

Все эти моменты, послужившие, по выражению Газданова, созданию своеобразного «мифа о Розанове», определили в дальнейшем целый ряд мотивов собственных произведений Газданова 1930-х–1940-х годов.

4. Гоголь в экзистенциальной интерпретации Газданова, Розанова и Шестова

Влияние на Газданова В. В. Розанова и Льва Шестова легко прослеживается, если обратиться к теме «Газданов и Гоголь». Она уже не раз попадала в поле зрения исследователей, причем речь в этих работах, как правило, шла о творческих перекличках Газданова с Гоголем.[178] Разумеется, упоминались в исследовательской литературе и две статьи Газданова, в которых он прямо выразил свое отношение к этому писателю. Однако если специалисты по творчеству Газданова начали серьезный анализ этих образцов литературной критики,[179] то большинство гоголеведов чаще всего просто проходит мимо них.[180] Впрочем, это по-своему закономерно. Ведь писательская критика, насколько бы она ни была глубока и интересна, в первую очередь характеризует самого писателя. И немногочисленные гоголеведческие этюды Газданова — прежде всего

ности», «великое его несчастье я вижу в том, что он искал не столько истины, в которой есть отчетливое различение, сколько необыкновенного, в котором остается смешение и, значит, **безличность**» (*Бердяев Н. А.* По поводу дневников Б. Поплавского // Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 2. С. 490, 492).

[178] См.: *Александрова Э. К.* «Старосветские помещики» в Париже: «Гастрономическая» пародия у Газданова // Русская литература. 2011. № 4 (в печати); *Боярский В.* Гастрономическая архитектура: «Мертвые души» Н. В. Гоголя и «История одного путешествия» Г. И. Газданова // Хронос [Сайт]. URL: http://www.hrono.ru/text/ru/boVar03.html (дата обращ.: 26. 04. 2010); *Васильева М.* О рассказе Газданова «Бистро» // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 118–130; *Высоцкая В. В.* Неосвоенное пространство Акакия Акакиевича Башмачкина и Франсуа Россиньоля // Литература ХХ века: Итоги и перспективы изучения. М., 2003. С. 57–60; *Красавченко Т. Н.* Смена вех: Газданов о Гоголе // Литературоведческий журнал. 2009. № 24. С. 121–132; *Нечипоренко Ю. Д.* Гоголь и Газданов: «Чувственная прелесть мира» // Хронос [Сайт] URL: hronos.km.ru/text/2007/negaz0407.html (дата обращ.: 26. 04. 2010); *Рубинс М.* «Человеческий документ» или литературная пародия? Сюжеты русской классики в «Ночных дорогах Гайто Газданова» // Новый журнал. 2006. Кн. 243. С. 240–259.

[179] *Федякин С. Р.* Толстовское начало в творчестве Гайто Газданова. С. 96–102.

[180] В обширном сборнике статей «Пятые Гоголевские чтения. Н. В. Гоголь и русское зарубежье. Сборник докладов / Под общей ред. В. П. Викуловой» (М., 2006) работы Газданова о Гоголе бегло упоминаются лишь в работе С. Р. Федякина «“Инфернальный” Гоголь в русском сознании — от Мусоргского до Набокова» (Там же. С. 94).

литературный факт для осмысления его собственного творчества. Различные оценки Гоголя Газдановым, относящиеся к разным периодам его жизни, следует поставить в контекст его собственной писательской эволюции.

Все, чем писатель восхищается, он хочет «присвоить». А Гоголем Газданов действительно восхищался, причем на протяжении всей своей жизни. Достаточно вспомнить его замечание о «неповторимом гении Гоголя» (III, 636) [181] и о том, что в «Вие» «есть места, в которых язык Гоголя достигает несравненного искусства святого Иоанна» (I, 711). [182] Однако если всякая рецепция, в соответствии с положениями рецептивной эстетики, в той или иной степени выявляет семантический потенциал произведения, то это тем более относится к писательским «отражениям» чужого творчества. И в этом отношении статьи Газданова о Гоголе совсем не исключение.

На первый взгляд, Гоголь Газданову совсем не близок. Однако же это единственный русский писатель, которого Газданов выделил в качестве ориентира собственного творчества в заглавии своих программных «Заметок об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» (в самой статье, впрочем, речь заходит также и о Достоевском). Как и большинство других литературно-критических выступлений Газданова (например, написанные приблизительно в те же годы «Миф о Розанове», 1929, «О Поплавском», 1934, «Литературные признания», 1936), статья эта носит ярко выраженный публицистический характер и показательна прежде всего как попытка авторского самоопределения в начальный период творчества, когда создавались появившиеся в 1930 году *ЧЛ, ВК* и другие газдановские шедевры.

«Обычной», «средней» литературе (Золя, В. Гюго, Некрасов, Тургенев), возникающей под влиянием «общественной необходимости», в «Заметках...» противопоставляется «**искусство фантастическое**», возникшее «после того, как люди, его создавшие, **сумели преодолеть сопротивление непосредственного существования в мире раз навсегда определенных понятий, предметов и нормальных человеческих представлений**» (I, 707). Здесь Газданов называет те несколько явлений, которые, по его мнению, находятся «**за пределами нашей обычной действительности**» и которые «мы не можем согласовать с известными нам законами»: это «страх», «смерть», «предчувствие». Все

[181] *Газданов Г.* О Гоголе // Мосты. 1960. № 5. С. 171–183.

[182] *Газданов Г.* Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане // Воля России. 1929. № 5/6. С. 96–107.

эти явления имеют особую власть над представителем фантастического искусства, которого вдобавок «неизменно постигает трагедия постоянного духовного одиночества»: «Он живет в особенном, им самим создаваемом мире — и **состояние полного отчуждения от других людей** бывает под силу лишь немногим…» (I, 708). Именно таким художником предстает в изображении Газданова Гоголь: «**Фантастика Гоголя**, начавшаяся с карикатурных чертей “Вечеров на хуторе близ Диканьки”, с полунасмешливого описания субтильных бесов и уродливых ведьм, прошла сквозь “Мертвые души” и остановилась на “Портрете” и “Записках сумасшедшего”». Однако в отличие от Эдгара По, который «погиб, зная, что спастись невозможно», Гоголь, по словам Газданова, «погиб, думая, что спасение есть» (I, 709, 710). Нетрудно заметить, что, говоря о «фантастическом искусстве», Газданов отчасти имеет в виду экзистенциальную традицию.

В статье можно выделить несколько моментов, весьма характерных для подхода Газданова к Гоголю. Первый из них — это мысль о том, что Гоголь был не совсем нормальным человеком: «Необыкновенная странность некоторых сюжетов Гоголя не может никак быть объяснена одной лишь оригинальностью. В самом издевательском и невероятном рассказе русской литературы “Нос” есть, несомненно, **отдаленные признаки сумасшествия**. Необычайная уверенность, с которой Гоголь ведет повествование о носе, превратившемся в чиновника и уже садившемся в экипаж, чтобы ехать в Ригу, — была бы недоступна нормальному человеку» (I, 714). Второй момент, который Газданов отмечает в Гоголе и в других писателях сходного типа, — это значение в их жизни и творчестве двойничества и их **связь с потусторонним**: «Почти все герои фантастической литературы и, уж конечно, все ее авторы всегда ощущают рядом с собой чье-то другое существование. Даже тогда, когда они пишут не об этом, они не могут забыть о своих двойниках» (I, 714–715). Третий момент — это **особое внимание** Гоголя **к смерти и страху:** «Фантастическое искусство существует как бы в тени смерти» (I, 717). Однако есть и нечто более страшное, чем смерть — это страх: «Если бы никто из них не преодолел этого страха, многие страницы Гоголя, По, Мопассана остались бы ненаписанными. Но самое древнее человеческое чувство, так жестоко наказанное библейской мудростью, побуждает их все же попытаться постигнуть неведомые законы несуществующего» (I, 708). В заключение Газданов пишет о том, что «искусство становится настоящим тогда, когда ему удается передать ряд эмоциональных колебаний, которые составляют историю человеческой жизни», а также делает важное

замечание о том, что хотел в этой статье «только указать на **значительность иррационального начала в искусстве**» (I, 716–717).[183]

Кое-какие из этих моментов повторяются и в позднейшей статье Газданова «О Гоголе», но, разумеется, есть в ней и немало нового. Если «Заметки...» Газданов открывал противопоставлением своих литературных кумиров Виктору Гюго, Золя, Некрасову и Тургеневу — т. е. писателям, побуждения которых к литературному творчеству «носят характер общественной необходимости» (I, 705), то статью «О Гоголе» он начинает с отрицания представления о Гоголе как о «писателе-реалисте, изображавшем быт и действительность в России первой половины XIX столетия» и о его творчестве как о воспроизведении «действительности» (III, 635, 636). Заявив, что «каждый писатель создает свой собственный мир, а не воспроизводит действительность» (III, 636), Газданов утверждает, что этот созданный Гоголем мир, «действительно страшный мир» — это «какой-то бред, принимающий разные формы», и что «ни у героев, ни у автора, который их описывает», нет «ни одной подлинно человечной черты» (III, 637, 639). В статье обращается внимание на противоречие между этим «миром Гоголя» и его стремлением к «работе на пользу родине» (III, 641), с одной стороны, и его желанием «быть наставником своих современников» — с другой (III, 642). В связи с этим в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Газданов усматривает проявление «гоголевской мании величия», истоки которой лежат, по его мнению, еще в первом томе «Мертвых душ» (там же).

«Выбранные места...», по мнению Газданова (которое в данном случае, очевидно, не случайно совпадает с взглядом Шестова на этот во-

---

[183] Статью Газданова 1929 года стоит поставить в контекст литературно-эстетических полемик 1930-х гг. В 1932 году появилась известная статья Сержа Шаршуна «Магический реализм», в которой тот цитировал современного французского критика Э. Жалю: «Роль магического реализма состоит в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже **фантастического** — тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэзии сюрреалистического и даже символического преображения». «Это определение, — замечал далее сам Шаршун, — наконец, формулирует тенденцию не только французской, но и всей современной литературы. До сих пор, сознавая внутреннюю неубедительность — приходилось считать себя нео-романтиком, мистиком, теперь же — романтизм может спокойно отойти в историю». Называя Сирина, Газданова, Берберову и Одоевцеву магическими реалистами, Шаршун объявляет «родоначальником магического реализма в русской литературе» Гоголя (Числа. 1932. № 6. С. 229–230). Хотя Газданов не использовал термина «магический реализм», в своей статье 1929 года он также объявлял Гоголя родоначальником особого направления в русской литературе, с которым солидаризировался и сам. В сущности, Газданов и Шаршун по-разному определяют одно и то же направление в развитии литературы.

прос), свидетельствуют о близости самого Гоголя ко многим из его героев: «рукой Гоголя в этой книге точно водят созданные им герои, и прежде всего Манилов, Хлестаков и Поприщин. Потому что, если Гоголь считал, что он может давать советы помещику и губернаторше, то почему, собственно, Хлестаков не мог управлять департаментом, и если Гоголь считал, что вся Россия смотрит на него и ждет от него указаний на то, как ей следует жить, то почему собственно Поприщин не мог себя считать Фердинандом Восьмым, на которого смотрит вся Испания?» (III, 645). Обозревая личность и «жуткую жизнь» Гоголя, Газданов сочувственно цитирует слова И. С. Аксакова о том, что среди всех его знакомых он «не встретил ни одного человека, кому нравился бы Гоголь и кто ценил бы его вполне» (III, 646), а также о том, что Гоголь для него «был так мало похож на живого человека», что, боясь мертвецов и будучи не в состоянии «их видеть без ужаса», «ничего подобного не испытал, когда увидел труп Гоголя» (III, 648). Творчество Гоголя в целом Газданов считает «страшным нечеловеческим миром <…> похожим на видение того раскаленного ада, в котором сгорел» писатель, а смерть его «столь же непостижимой, как его жизнь» (III, 651).

Как можно заметить, в основе своей подход Газданова к Гоголю остался прежним, однако его отношение к писателю за годы, прошедшие между моментами появления в печати его «Заметок…» и статьи «О Гоголе», изменилось. Из творческого ориентира («фантастическое искусство») Гоголь превратился для Газданова прежде всего в отрицательный пример отказа гения от художественного творчества ради выполнения общественно-воспитательных задач. Не случайно в позднейшей статье Гоголь в этом отношении отчасти сближается с Тургеневым («“Быть наставником своих современников”. Тургенев понимал это, конечно, в другом смысле, чем сам Гоголь» — III, 642). Между тем в «Заметках…» Гоголь и Тургенев противопоставлялись как представители фантастического и социального типов искусства.

В статье 1960 года творчество Гоголя становится для Газданова пагубным примером стремления придать литературе не свойственную ей дидактическую роль, примером претензий на «пророческое» значение своего творчества, о необоснованности которых Газданов говорил в своих беседах из цикла «Дневник писателя» на радио «Свобода» — в частности, в беседе «Достоевский и Пруст», переданной 8–9 октября 1971 г. В какой-то степени позднее творчество Гоголя ставится Газдановым в один ряд с тем, что Андре Жид «определил непереводимым выражением “littérature engagée”», примером которой для самого Газданова была

прежде всего западная коммунистическая литература и социалистический реализм (IV, 413).

На вопрос о том, чьи и какие другие суждения о Гоголе предопределили подобные эстетические убеждения Газданова и такой его взгляд на Гоголя, ранее уже попытался ответить С. Р. Федякин. Исследователь отталкивался от того факта, что свою статью «О Гоголе» Газданов начинает с цитаты из одноименной статьи Л. Н. Толстого: «“Гоголь был человеком с большим талантом, но с узким и темным умом”. Это сказал Толстой» — а сама статья Газданова представляет собой попытку «раскрыть эту фразу, похожую на “алгебраическую формулу”» (III, 635).

Прежде всего, исследователь обращает внимание на то, что цитата Газданова из Толстого неточна: «Суждение Толстого в начале его заметки “О Гоголе” состоит не из “тезиса” и “антитезиса” (“большой талант — темный ум”), но из триадической характеристики: “Гоголь — огромный талант, прекрасное сердце и небольшой, несмелый, робкий ум”. Неточность не случайная. Автор “Ночных дорог”, как и до войны, продолжал делить литературу на подлинную и “общественную”. Толстой поделил творчество Гоголя на три составных части: художественные произведения (в них Гоголь отдавался своему таланту), нравственно-религиозные сочинения (в них говорило “сердце и религиозное чувство” писателя) и нелепое совмещение того и другого (второй том “Мертвых душ” и дописанная к “Ревизору” новая “развязка”)».[184]

Обращая внимание на существенные расхождения Газданова с Толстым в оценке Гоголя: «Для Газданова среди “ненастоящих” произведений Гоголя — “Выбранные места из переписки с друзьями”, куда входили и те статьи, в которых Толстой обнаружил “трогательные, часто глубокие и поучительные мысли”. Понятно, почему Газданов запамятовал слова Толстого о “прекрасном сердце”, именно из этого “сердца”

[184] *Федякин С. Р.* Толстовское начало в творчестве Гайто Газданова. С. 99. В статье Газданова «О Гоголе» можно найти «отражение» «триадической характеристики» Толстого, однако оно имеет полемический характер: «Можно было бы, конечно, сказать, что в Гоголе надо различать несколько начал: его литературный гений, его личность — Гоголь, как человек, — и, наконец, его призвание быть учителем и наставником. Но такое разделение носило бы, мне кажется, искусственный характер» (III, 640). Отстаивая необходимость взгляда на Гоголя как на целостное явление, Газданов, возможно, отчасти опирался на Г. В. Адамовича, который в своей статье «Андрей Белый и Гоголь» сочувственно цитировал Л. Б. Каменева: «Белый, например, полностью отбрасывает поздний гоголевский период, он отрицает какую-либо связь между искусством Гоголя и его проповедью. <…> Каменев ему это объясняет: Гоголя надо брать целиком <…>. Гоголя нельзя разрезать на части ради удобства и легкости истолкования» (Последние новости. Париж, 1934. 14 июня. (№ 4830). Цит. по: Трудный путь. Из наследия русской эмиграции. М., 2002. С. 80).

Гоголя выходили толстовские “глубокие и поучительные мысли”, вызвавшие неприятие Газданова», — исследователь все же полагает, что «при всех несовпадениях» в этой статье Газданова «в сущности, развита мысль Толстого о внутреннем “разладе” таланта и ума у Гоголя, но с газдановской поправкой».[185] Сближает с Толстым С. Р. Федякин и раннюю статью Газданова «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане», хотя в качестве аргумента для такого сближения приводит лишь несколько цитат из «Предисловия к сочинениям Гюи де Мопассана» Толстого, а об остальном несколько неопределенно замечает: «Отзвуки “Предисловия к сочинениям Гюи де Мопассана” Толстого и его заметки “О Гоголе” ощутимы даже там, где Газданов на них не ссылается. Из толстовской статьи о Мопассане Газданов приводит несколько цитат, причем сам тон цитирования свидетельствует о крайне уважительном отношении к мнению русского классика. Несомненно, некоторые суждения Толстого (например: “Мопассан обладал талантом, то есть даром внимания, открывающим ему в предметах и явлениях жизни те свойства их, которые не видны другим людям”)[186] не могли не показаться Газданову созвучными его собственным представлениям об этом писателе».[187]

С этим общим выводом можно было бы согласиться, однако, во-первых, только с учетом сделанных самим исследователем оговорок, а во-вторых, имея в виду возможную зависимость Газданова и от других источников. Тем более что и сам исследователь не может пройти мимо очевидных различий: «В сущности, в “Заметках об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане” говорится именно об этом “даре внимания”, но толкуется он совершенно особым образом, Газданов смотрит на творчество Мопассана

---

[185] *Федякин С. Р.* Толстовское начало в творчестве Гайто Газданова. С. 99.

[186] *Толстой Л. Н.* О литературе. М., 1955. С. 272. В своей статье 1936 г. «О молодой эмигрантской литературе» Газданов писал: «В статье “Что такое искусство” <...> Толстой — к слову сказать, понимавший в литературе больше, чем все русские эстеты вместе взятые — определяя главные качества писателя, третьим условием поставил “**правильное моральное отношение автора к тому, что он пишет”** (цитирую по памяти)» (I, 749). Как справедливо отмечает С. Р. Федякин, цитата Газданова, во-первых, неточна: говоря о «трех условиях истинного художественного произведения», Толстой первым среди них назвал «правильное, то есть нравственное отношение автора к предмету», а во-вторых, взята она в действительности из толстовского «Предисловия к сочинениям Гюи де Мопассана» (1894) (*Федякин С. Р.* Толстовское начало в творчестве Гайто Газданова. С. 97). Любопытно, что еще в «Легенде о Великом инквизиторе» (1891) Розанов писал о том, что «Пушкин дает норму для **правильного отношения к действительности**» (*Розанов В. В.* Мысли о литературе. С. 160). В формуле Толстого могла в преломленном виде отозваться фраза Розанова, предшествовавшая ей.

[187] *Федякин С. Р.* Толстовское начало в творчестве Гайто Газданова. С. 96.

и Гоголя совсем иными глазами. Если Толстой пытался показать, как талант Мопассана, вопреки влиянию среды, вел его к умению видеть правду жизни, если в заметке "О Гоголе" он, напротив, старался выявить, как "несмелый" ум автора "Выбранных мест..." уводил его от собственного таланта, то Газданова интересует иное: фантастическая составляющая творчества».[188] Газданова в его «Заметках...» действительно интересует в значительной степени иное, хотя и не только то, о чем упоминает исследователь. И круг источников, на которые писатель в первую очередь внутренне ориентируется, представляется несколько более широким. Прежде всего бросается в глаза его ориентация на розановские суждения о Гоголе. Ориентация эта ощущается сразу по четырем направлениям.

Во-первых, именно вслед за Розановым Газданов развивает представление о связи творчества Гоголя с сумасшествием. Ср. цитированные выше суждения Газданова со следующими тирадами Розанова, который отталкивался от утверждения Платона в «Пире» о том, что «только люди, способные к безумию, и именно в пароксизмах безумия, приносят на землю глубокие откровения истины»: «Гоголь кончил безумием, но гениальным и гениально <...> *на границе* этого "безумия" прожил всю жизнь знаменитый Паскаль, коего "Pensées" не то же самое, а, однако, родственны с "Перепискою" Гоголя».[189]

Как Газданов видит в «фантастическом искусстве» способ провидения в невидимые тайны бытия, так и Розанов полагал, что «некоторые формы гениальности, или, вернее, "приступы" гениальности — сродни безумию, или вытекают из форм безумия, почти безумия: безумия не в *логическом* смысле <...>, а безумия в смысле *смятения* всех чувств, необыкновенного внутреннего волнения, "пожара" души, "революции " в душе». По Розанову, это безумие — «особого рода, не медицинское, а — метафизическое, где менее безумствует мысль и более безумствует воля <...>, где миры здешний и "тамошний" странно перепутываются, взаимодействуют, человеку открываются "небеса", и вообще он ощущает, видит и знает много вещей, весьма странных с точки зрения аптекарского магазина и департамента железнодорожных дел, но не очень уж странных для священника, для отшельника, для святого, для ясновидящего, для Платона, Паскаля и, может быть, для каких-нибудь мудрецов Индии или сектантов Ирана».[190] Если вдуматься в смысл того, о чем говорит здесь

---

[188] Там же.

[189] *Розанов В. В.* Отчего не удался памятник Гоголю? // Мысли о литературе. М., 1989. С. 294.

[190] Там же. С. 295.

Розанов, то увидим, что по существу это близко к идее Газданова о «**фантастическом искусстве**». Кстати сказать, сам этот термин «фантастическое» в применении к Гоголю есть и у Розанова. Ср.: «Гоголь — великий творец-фантаст», «рядом с этим могуществом и с этим **призванием к фантастическому**, Гоголь имел равное могущество и равное призвание и к натуральному, натуралистическому».[191]

Во-вторых, именно с Розановым сближает Газданова его взгляд на Гоголя как на **писателя-человеконенавистника**. Амбивалентное отношение Гоголя к его героям, в которое, безусловно, входит и элемент искреннего сочувствия, сводится Газдановым лишь к одной из его составляющих: «трудно найти что-либо более беспощадное, чем отношение Гоголя к своим героям, трудно найти такое **ледяное презрение к людям**, как у Гоголя» (III, 639). При этом сложный сплав интеллектуального убожества и одновременно способности на глубокие привязанности и чувства, который мы нередко находим в гоголевских героях, подвергался Газдановым упрощению только до одного из этих двух элементов: «Возьмем его героев: майор Ковалев изображен со свирепой гоголевской убедительностью **совершенным идиотом**. Иван Федорович Шпонька — то же самое. Даже старосветские помещики, — что может быть **более убогим, более, так сказать, душевно-нищим**, чем их существование? Врун и дурак Хлестаков, взяточник городничий, взяточники чиновники, наконец, бедный Акакий Акакиевич, тоже **описанный с необыкновенной жестокостью**, — вот то, что изображал Гоголь, вот тот мир, который он видел» (III, 640).

Суждения Газданова о «каком-то **почти жутком отсутствии сколько-нибудь человеческого отношения к герою**» (III, 639, 649–650) любопытно сопоставить с известным розановским противопоставлением Пушкину Гоголя как создателя мертвого, нечеловеческого мира, основанного на том, что «**человек может только презирать человека**».[192] Ведь именно в этом «унизительном направлении, **мнущем, раздавливающем, дробящем» человека** Розанов усматривал «тайну Гоголя, как-то связанную с его “безумием”».[193] И именно на таком отношении к человеку он основывал свои обвинения писателю в распространении ненависти к России и даже в ее развале: «Я даже **не помню**, за 50 лет, **где бы своя земля не проклиналась**. <...> Все Гоголюшко»,[194] «Гоголь

[191] *Розанов В. В.* Гоголь // Мысли о литературе. С. 278, 276.
[192] *Розанов В. В.* Пушкин и Гоголь // Там же. С. 164.
[193] *Розанов В. В.* Отчего не удался памятник Гоголю? С. 298.
[194] *Розанов В. В.* Сахарна // Миниатюры. М., 2004. С. 346.

отвинтил какой-то винт внутри русского корабля, после чего корабль стал весь разваливаться», «Гоголь дал право каждому русскому хохотать над Россией <...>. И смех “не заставил себя ждать“»,[195] «Гоголь в русской литературе» — это целая реформация... Не меньше. Только “реформация”-то эта “без Бога, без Царя”...».[196]

В-третьих, именно от Розанова, по-видимому, исходит у Газданова ощущение тесной связи гоголевского творчества со смертью: «течение этой речи **безжизненно**», «**это — мертвая ткань**».[197] Говоря об этом, Розанов заходит даже так далеко, что приписывает Гоголю некрофилию и даже видит разгадку «половой тайны Гоголя» в его интересе к покойницам: «Везде покойник у него живет удвоенною жизнью, покойник — нигде не “мертв”, тогда как живые люди удивительно мертвы. Это — куклы, схемы, аллегории пороков. Напротив, покойники — и Ганна, и колдунья — прекрасны и *индивидуально интересны.*<...> Он вывел целый пансион покойниц — и не старух (ни одной), а все молоденьких и хорошеньких. Бурульбаш сказал бы: “Вишь, турецкая душа, чего захотел”. И перекрестился бы».[198]

Наконец, в-четвертых, полемическое отталкивание Газданова от представления о творчестве Гоголя как об отображении реальной действительности николаевской России направлено, помимо В. Г. Белинского, В. И. Шенрока и других историков литературы, также и против знаменитых суждений Розанова: «Гоголь — огромный край русского бытия», «Гоголь, маленький, незаметный чиновничек “департамента подлостей и вздоров” (“Шинель”) **сжег николаевскую Русь**», «“Илион” императора Николая он в самом деле обрек в уме своем на “сожжение”».[199] Таким образом, многие моменты в освещении Газдановым гоголевского творчества совпадают с отношением к Гоголю Розанова. Отдельные из них даже несут на себе ощутимые следы прямого знакомства с розановской «гоголианой», а иные отмечены внутренней полемикой с ней.

Что касается некоторых других идей Газданова (в частности, об автобиографизме многих гоголевских героев), то они, очевидно, навеяны

[195] *Розанов В. В.* Мимолетное. 1914 год // Там же. С. 361, 386.

[196] Там же. С. 426.

[197] *Розанов В. В.* Пушкин и Гоголь. С. 162.

[198] *Розанов В. В.* Опавшие листья. Короб второй // Мысли о литературе. С. 392.

[199] *Розанов В. В.* Гоголь. С. 277, 278. Толстовская триада была с некоторыми видоизменениями применена Розановым к самому Толстому: «Как писатель, он ниже Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Но как человек и благородный человек он выше их всех... Он даже не очень, пожалуй, умный человек: но никто не напряжен у нас был так в сторону благородных, великих идеалов» (*Розанов В. В.* Опавшие листья. Короб первый. С. 353).

другим источником. Это вышедшая отдельным изданием в тот же год, что и газдановские «Заметки…», и оказавшая на автора *ВК* и *ЧЛ*, как уже отмечено выше, большое влияние книга Шестова «На весах Иова». В основе ее, как и в основе статей Газданова о Гоголе, Розанове и Чехове, лежит экзистенциальная интерпретация творчества Достоевского, Толстого и того же Гоголя. Так, например, «Записки из подполья» истолкованы в ней в духе противопоставления «всемству» сознания «пробудившегося» человека: «Прочтите, как описывает Достоевский “нормальных” людей, и спросите, что лучше, мучительные ли **судороги “сомнительного” пробуждения** или тупая, серая, зевающая, **удушающая прочность “несомненного” сна**» (2, 49). Творчество Гоголя Шестов не только связывает с творчеством Достоевского, но и ставит «впереди его и даже над ним»: «Все произведения Гоголя — и “Ревизор”, и “Женитьба”, и “Мертвые души”, и даже его ранние рассказы, так весело и красочно рисующие малороссийский “быт”, — одни **непрерывающиеся записки из подполья**» (2, 50).

Если сравнить шестовскую интерпретацию творчества Гоголя со статьями о нем Газданова, то многое в них покажется узнаваемым. Прежде всего это касается представления Газданова об автобиографичности большинства героев Гоголя. У Шестова на этот счет находим: «Для Гоголя Чичиковы и Ноздревы были не “они”, не другие, которых нужно было бы “поднять” до себя. Он сам сказал нам, — и это не лицемерное смирение, а *ужасающая* правда, — что не других, а **себя самого описывал и осмеивал он в героях “Ревизора” и “Мертвых душ”**» (2, 105).

Встречаются и довольно близкие текстуальные соответствия. Например, Газданов сближает Гоголя с Поприщиным: «Гоголевская **мания величия**,[200] носившая вначале, так сказать, литературную форму, проскальзывает, в частности, уже в первой части “Мертвых душ”, в шестой главе, той самой, которую Анненков назвал гениальной вещью, Гоголь — в лирическом отступлении — пишет: “Русь, чего же ты хочешь от меня? Что глядишь ты так, и все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные

[200] Это же выражение использовал, в частности, Г. В. Адамович в своей статье «Андрей Белый и Гоголь» (Последние новости. 1934. 14 июня. (№ 4830)): «Кроме скороспелого марксизма, смущает, — я выбираю самое мягкое выражение, — **мания величия**. Белый цитирует знаменитые строки Чернышевского: “Мы называем Гоголя величайшим русским писателем. Он имел полное право сказать слова, безмерная гордость которых смутила в свое время самых жарких его поклонников: “Русь! Чего ты хочешь от меня? Зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?”. Он имел полное право сказать это”» (цит. по: Трудный путь. С. 80). Адамович приводит фрагменты из статьи первой «Очерков гоголевского периода русской литературы» Чернышевского (ср.: Н. В. Гоголь в русской критике. М., 1953. С. 349).

ожидания очи?”. **Это чем-то все-таки напоминает — страшно сказать — Поприщина**. “В Испании есть король. Он отыскался. Этот король — я”. В самом деле, как можно было думать, что “все, что ни есть в России”, устремило свои взоры на Гоголя, ожидая от него чего-то вроде Нагорной проповеди?» (III, 642). Скорее всего, это сближение навеяно аналогичным шестовским уподоблением Гоголя Поприщину: «Очевидно, Гоголю дикий полет фантазии сумасшедшего не казался таким бессмысленным и ни к чему не нужным, равно как и тот особенный, только ему одному принадлежащий мир не представлялся столь нереальным, как это кажется нам. **Что-то его тянуло к Поприщину и к безумию Поприщина**, что-то в его жизни и в его собственном мире привлекало и непреодолимо манило к себе будущего автора “Переписки с друзьями”» (2, 105).

Весь духовный путь Гоголя Шестов осмысляет именно в экзистенциальных координатах: «И, по-видимому, в каком-то смысле эти **беспощадные самоистязания**, этот неслыханный духовный аскетизм нужнее, чем его дивные литературные произведения. Может быть, нет иного способа, чтоб **вырваться из власти “всемства”!**» (2, 51). Также опираясь на Гоголя, Газданов формулирует свое представление об экзистенциальном человеке, пробуждающемся среди мертвого сна окружающих и осознающем связь с трансцендентным через ужас существования и смерть. При этом в Гоголе он подчеркивает именно то, что было специфично для русского экзистенциализма: иррационализм («значительность **иррационального начала** в искусстве» — I, 716–717) и **особое отношение к смерти**. Герои Гоголя, в частности, и люди вообще, по Шестову — также как по Газданову и Розанову, — не живые, а **мертвецы**: «Не худшие из нас, а лучшие — живые **автоматы, заведенные таинственной рукой** и не дерзающие нигде и ни в чем проявить свой собственный почин, свою личную волю. Некоторые, очень немногие, чувствуют, что **их жизнь есть не жизнь, а смерть.** Но и их хватает только на то, чтоб подобно гоголевским мертвецам изредка, в глухие ночные часы, вырываться из своих могил...» (2, 50–51). Универсальный и экзистенциальный смыслы творчества Гоголя, по Шестову, имеют большее значение, чем исторический и этнокультурный планы: «Даже Пушкин, который все умел понимать, не разгадал истинного смысла “Мертвых душ”. Ему казалось, что это плач по невежественной, дикой, отсталой России. Но не в одной России Гоголь увидел мертвые души. Весь мир представился ему завороженным царством; **все люди — великие и малые — безвольными, безжизненными лунатиками, покорно и автоматически выполняющими извне внушенные им приказания**» (2, 106).

Как и Газданов, Шестов называет мир Гоголя «фантастическим»: «несомненно, что он сам был пьян жутью сказки и мифа — жил **в сфере фантастического** не меньше, чем в признанном всеми реальном мире. И колдуны, и ведьмы, и черти, так неподражаемо им описанные, и **все ужасы и очарования, пробуждающиеся в человеческой душе при соприкосновении с запредельными тайнами**, непреодолимо влекли к себе Гоголя»; «**фантастический мир** представляется Гоголю самой реальностью сравнительно с тем миром, в котором Собакевич расхваливает Чичикову свои мертвые души. Петух до изнеможения закармливает своих гостей, Плюшкин растит свою кучу, Иван Иванович ссорится с Иваном Никифоровичем и т. д.» (2, 105, 107).

Чем же объясняется столь значительная близость Газданова в истолковании Гоголя к Розанову и Шестову — близость, которая кажется особенно разительной, если принять во внимание, что все суждения Газданова о литературе, как правило, отличает независимость? На наш взгляд, не столько «отражением» конкретных работ Розанова и Шестова в конкретных статьях Газданова, сколько принадлежностью писателя к русской экзистенциальной традиции. Восприятие Газдановым Гоголя, по-видимому, вскрывает и присутствие элементов экзистенциального отношения к миру в самом Газданове.

Декларированная ориентация раннего Газданова на Гоголя вовсе не обязательно означала реальное равнение на него в творчестве: эстетические суждения часто отражают лишь устремления писателя, а не действительный характер его творчества в настоящий момент. Произведения Газданова 1920–1930-х годов — это еще отнюдь не «фантастическое искусство», как он сам его понимал (хотя в отдельных его рассказах и присутствует «фантастическое» начало). Сколько-нибудь заметное тяготение к «фантастическому» обнаруживает, может быть, только завершенный уже после второй мировой войны «Призрак Александра Вольфа». Следовательно, Гоголь для Газданова в 1920–1930-е годы — это в известной степени ориентир в его дальнейшем художественном развитии.

Однако для творчества Газданова 1950–1960-х годов, периода «положительных героев», которые автору «Мертвых душ» так и не удались, «наставничество» Гоголя — это скорее отрицательный образец, напоминающий о чреватости подобной позиции соскальзыванием в дидактизм и выходом за пределы искусства. И это осознание, по-видимому, помогло писателю, преодолев наивное проповедничество «Пилигримов» (1953–1954), написать куда более земное и человечное «Пробуждение» (1965–1966).

И все же романы Газданова с положительными героями слабее большинства его предыдущих произведений. Глубоко символично, что в последние годы жизни писатель работал над утопическим романом «Переворот», в котором пытался найти рецепт общественного спасения. Тем самым писатель закончил свою литературную деятельность своего рода вторым томом «Мертвых душ», в какой-то степени повторив в общих чертах творческий путь Гоголя и Толстого.

5. Шестовские мотивы в романе «Призрак Александра Вольфа»

Как уже отмечалось выше, книга Шестова «На весах Иова» (1929) один из до сих пор еще неоцененных источников экзистенциального сознания в русской литературе. Роман Газданова «Призрак Александра Вольфа» (1947–1948),[201] по-видимому, связан с этим сочинением во многих отношениях. Например, постоянным рефреном в нем звучит мотив отсроченной смерти, в духе которого воспринимает свое чудесное «спасение» Александр Вольф: «Меня отпустили на некоторое время; я не могу ни думать, ни жить так, как все, потому что я знаю, что меня ждут» (III, 89).

Мотив этот, по всей видимости, навеян концепцией Шестова о «новом» или «втором зрении»,[202] которое обрели в определенный момент жизни некоторые писатели, в частности, Достоевский: «Бывает так, что ангел смерти, явившись за душой, убеждается, что он пришел слишком рано, что не наступил еще человеку срок покинуть землю. Он не трогает его души, даже не показывается ей, но прежде чем удалиться, незаметно оставляет человеку еще два глаза из бесчисленных собственных глаз. И тогда человек внезапно начинает видеть сверх того, что видят все и что он сам видит своими старыми глазами, что-то совсем новое. И видит новое по-новому, как видят не люди, а существа “иных миров”...» (2, 27). По Шестову, «страшный ангел смерти» слетел к писателю не «в тот момент, когда Достоевский стоял на эшафоте и ждал исполнения над собой при-

---

[201] Далее вместо полного заглавия этого романа, как правило, используется аббревиатура «*ПАВ*».

[202] Хорошее знакомство Газданова с шестовским мотивом «второго зрения» тем более вероятно, что им воспользовался Бунин в своей книге «Освобождение Толстого» (1937) (см.: *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 6. С. 115).

говора» (2, 28), а позже, когда он писал «Записки из подполья»: «Явились “новые глаза”, и там, где “все” видели реальность, человек видит только тени и призраки, а в том, что “для всех” не существует, — истинную, единственную действительность» (2, 34).

Впрочем, образ «второго зрения» использован Газдановым в переосмысленном виде. Первая встреча Вольфа с «ангелом смерти» не только не дает ему какого-то дополнительного зрения, но, напротив, приводит к потере того, что он «так любил раньше»: «этого теплого и чувственного мира» (III, 109). Он перестает ощущать себя живым человеком, а полагает лишь отпущенным на время мертвецом. Возможно, в романе имеет место своего рода внутренняя полемика с Шестовым. Зрение, которое обретает человек сверх обычного человеческого зрения, утверждает Газданов в *ПАВ,* есть зрение смерти, а не жизни. Оно дает ему не проникновение в суть вещей, а губительное, демоническое знание.[203]

Впрочем, почву для такого переосмысления подготовил сам Шестов. Непосредственным материалом для создания образа Александра Вольфа могли послужить следующие его строки: «Кто твердо знает, что такое жизнь, что такое смерть, — тот человек. Кто этого не знает, кто хоть изредка, на мгновение теряет из виду грань, отделяющую жизнь от смерти, тот уже **перестал быть человеком и превратился... во что он превратился?**» (2, 25–26). «Второе зрение» неминуемо приводит человека в состояние непримиримого разлада с самим собой: «...в то время как первое зрение, “естественные глаза” появляются у человека одновременно со всеми другими способностями восприятия и потому находятся с ними в полной гармонии и согласии, второе зрение приходит много позже и из таких рук, которые менее всего озабочены сохранением согласованности и гармонии. Ведь смерть есть величайшая дисгармония и самое грубое, притом явно умышленное, нарушение согласованности» (2, 31).

Достоевский в истолковании Шестова также «временами тяготится своим вторым зрением и той вечной душевной тревогой, которая создается привносимыми им противоречиями, и часто отворачивается от “сверхъестественных” постижений, только бы вернуть столь необходимую смертным “гармонию”. Это и “примиряет” читателя с его творчеством» (2,

[203] В переосмысленном виде этот образ Шестова использован также и в неопубликованном при жизни Газданова рассказе «<Ольга>» (1942). «Дар этого второго зрения или второго слуха» (IV, 527), которым считает себя наделенным его герой, писатель Борисов, никак не связывается здесь с ангелом смерти, а представляет собой метафору подлинного творческого дара.

66). Особенно поздний Достоевский, по Шестову, озабочен именно ограничением своего как будто бы потустороннего знания, явленного ему в «Записках из подполья», и сохранением своей причастности земному миру: «В “Преступлении и наказании” естественные глаза уже влияют на замысел романа. В “Идиоте” еще резче обозначается стремление Достоевского переманить на свою сторону те самоочевидности, которые он с таким остервенением и безудержностью гнал от себя. И чем дальше, тем явственнее проявляется эта тенденция примирить меж собою оба “зрения”, точнее, подчинить второе первому» (2, 71).[204]

Вообще роман *ПАВ* написан в переходный период, когда писатель вносил в свою разработку экзистенциальных тем существенные коррективы. Так, ощущение бессмысленности жизни и вытекающее из него стремление к смерти (*ЧЛ*, «Ночные дороги»), предпочтение воображаемой любви — подлинной и невозможность принять счастье как явление, в представление о котором входит идея окончательности (*ВК*, «Хана»), являются в *ПАВ* уже не столько проявлениями сложности человеческой души, сколько болезненными отклонениями, либо преодолеваемыми героями романа, либо приводящими их к гибели. И в этом отношении роман представляет собой существенную переоценку своего собственного предшествующего творчества, начатую еще в «Ночных дорогах».

Одновременно Газданов переоценивает экзистенциальное сознание в целом, и эта внутренняя полемическая направленность имеет в романе исключительное значение. Из русских писателей 1930-х годов ни у кого другого оно не было представлено так широко и разносторонне, как у В. В. Набокова.[205] Есть основания полагать, что разоблачение губительных последствий экзистенциальной позиции в *ПАВ* происходит в значительной степени в ходе внутренней полемики с творчеством Набокова.[206]

---

[204] Сочинения позднего Достоевского в истолковании Шестова также питали художественные произведения Газданова. Так, «Сон смешного человека», в котором герой во сне «попал к людям, не вкусившим плодов от дерева познания добра и зла, не знавшим еще стыда, не имевшим знания и не умевшим и не хотевшим судить» (2, 80), по-видимому, отозвался в газдановском наброске 1930-х годов «Черная капля», где молодой бог пытается создать «существо, <…> которому будут чужды раз навсегда печаль и скука — и ни в ком никогда оно не вызовет этих чувств» (IV, 497). Если у Достоевского «смешной человек» вначале развращает всех этих людей, то и у Газданова попытка молодого бога удается не вполне.

[205] См.: *Семенова С.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. С. 520–529, 546–570.

[206] Этому вопросу посвящена значительная часть главы «Газданов и Набоков».

ГЛАВА ПЯТАЯ

ГАЗДАНОВ И ТУРГЕНЕВ

(О романе «Полет»)



1. «J'ai de la chance...», или «Счастливый случай» в мире русского экзистенциализма

«Оставалось несколько минут; пропеллер был уже пущен в ход, и мотор ревел, разогреваясь. В последнюю минуту к аэроплану подбежал жизнерадостный полный человек, запыхавшийся от быстрых движений, со съехавшей набок шляпой. Ни к кому не обращаясь, но дружески улыбнувшись Сергею Сергеевичу и Лизе так, точно он был с ними давно знаком, он сказал задыхающимся и веселым голосом: — Ah, j'ai de la chance![207] — и вошел в аэроплан» (I, 484).[208] Эта сцена, относящаяся к эпизодическому персонажу романа Газданова «Полет» (1939), который появляется в одном из заключительных его эпизодов, уже через несколько страниц обнаруживает свой саркастический смысл. Аэроплан, собравший на своем борту почти всех как главных, так и второстепенных героев романа, падает в Ла-Манш, и все пассажиры погибают. Причем сам повествователь еще до того, как мы узнаем об этой катастрофе, подчеркивает случайный характер всего произошедшего: «Ряд **случайных** и совершенно разнообразных причин, бесконечно далеких друг от друга, соединил в этом осеннем полете аэроплана Париж — Лондон столь же разных людей, которым, однако, предстояла одинаковая и одновременная судьба» (I, 484).

Уже это показывает, что проблематика «счастливого случая» и оппозиция случайного / закономерного являются в этом романе центральными и сказываются во всех основных сюжетных линиях романа. Так, главный герой «Полета» Сергей Сергеевич охарактеризован повествователем как очень везучий человек: «Отец Сережи принадлежал к числу немногих людей, которым по наследству досталось значительное богатство и которые не только не растратили, но еще и увеличили его. Этому способствовало и то, что он был — широкий, небрежный и великодушный — в делах умен и, в сущности, осторожен, и то, главным образом, что **всю жизнь ему сопутствовала слепая удача**» (I, 301). Кажется, на

[207] — Мне повезло! (фр.)
[208] Впервые: Русские записки. 1939. № 18–21.

стороне Сергея Сергеевича оказывается все, вплоть до шальных пуль: «два раза на него покушались, и оба раза его спасла **счастливая случайность**, та самая слепая удача, которая не изменяла ему нигде и выводила его из самых безвыходных положений, вроде смертного приговора, вынесенного ему в Крыму революционным трибуналом, в котором не было ни одного трезвого человека; и часовой плохо запертого сарая, в котором он сидел, был убит **шальной** пулей…» (I, 304).

Правда, немногим далее прозрачно намекается на то, что объяснение всех успехов Сергея Сергеевича везением, в действительности, ошибочно: «недостаточно знающие его люди полагали, что он не умеет отличать хорошего служащего от плохого и **просто его счастье**, что у него подобрался такой хороший персонал почти всюду» (I, 305). Впрочем, герой и сам отдает должное «случайности». Отвечая на вопрос жены Ольги Александровны о причинах супружеской измены, в ряду прочих причин («темперамент и, в некоторой степени, этика») он называет также и эту: «И случайность тоже» (I, 307). В споре с сестрой жены и его любовницей Лизой, настаивающей на том, что счастья заслуживают, Сергей Сергеевич даже отстаивает как бы случайный его характер: «Счастья вообще не заслуживают, Лиза <…> оно **дается или не дается**» (I, 298).

В жизни Ольги Александровны также многое кажется спонтанным, а иногда даже «случайным», однако в контексте дальнейших событий оказывается отнюдь не таким: «Она изменила мужу через четыре месяца после брака; но это было **случайно** и несущественно» (I, 306). В дальнейшем измены Ольги Александровны, какими бы случайными ни казались ее избранники («ее выбор никак **не мог руководствоваться какими бы то ни было рациональными соображениями**»), повторяются неоднократно, так что вряд ли являются такими уж «случайными».

Своеобразным «двойником» Ольги Александровны в этом отношении оказывается друг Сергея Сергеевича Слетов: «…он был похож на Ольгу Александровну своим характером и своей неисчерпаемой верой в любовь с большой буквы» (I, 339). В разговорах ним у Сергея Сергеевича проявляются аналогичные разногласия относительности случайности или закономерности любовных увлечений. Слетов отстаивает уникальность каждой жизненной ситуации: «Все единственно, все неповторимо»; «поверь мне, что нет двух одинаковых женщин в мире, понимаешь? Они все разные, все». Сергей Сергеевич резонно возражает на это: «Возможно. Действуют они, однако, все приблизительно одинаково» (I, 342, 335).

Напротив, Лиза в начале романа вся как будто бы принадлежит миру закономерности, правильности: «Но насколько жизнь отца и мате-

ри была полна объяснений, разговоров на непонятном немецком языке, отъездов, путешествий, возвращений и неожиданностей, настолько существование Лизы было **лишено каких бы то ни было неправильностей**. Она, действительно, была как бы живым укором для родителей Сережи — у нее в жизни все было так ясно, безупречно и кристально, что Сережа слышал **случайно**, когда лежал в своей любимой позе на полу в коридоре, как отец сказал матери: — Посмотреть на Лизу, так ведь даже и подумать невозможно, что она может вдруг ребенка родить...» (I, 296).

Твердость и основательность Лизы «случайно» выявляется в следующем эпизоде: «Когда однажды они все вчетвером — Сережа, его родители и тетя Лиза — проезжали **случайно** мимо уличного тира и отец вдруг остановил автомобиль и сказал: — Ну, девочки, тряхнем стариной, постреляем, а? — мать Сережи ни разу не попала в цель, отец дал несколько промахов, хотя вообще стрелял хорошо, и только тетя Лиза, поставив ребром картонную мишень, срезала ее пятью пулями...» (I, 297). Неудивительно, что ее племяннику Сереже, как и другим, на протяжении многих лет казалось, что она отличалась «ото всех тем, что в ней ничего не менялось» (I, 297). Однако мир чувственных увлечений вскоре вовлек и Лизу в царство случайности, хаоса, непредвиденности: «Целый огромный мир, в котором до сих проходила ее жизнь, сместился и исчез. <...> Теперь она все видела по-иному, так, точно у нее были другие глаза...» (I, 419). Для нее, как и для Сережи, наступает самое счастливое, хотя и самое непрочное время. Не случайно в знак полноты своего счастья они кричат вместе: «времени нет!» — прибегая тем самым к образу, восходящему к Апокалипсису.

Очень скоро в романе становится ясным, что удачливость его героев не выходит за определенные границы: «И теперь, вспоминая все это, Сергей Сергеевич думал, что его жизнь сложилась с трагической неудачностью и что **в самом главном ему не было счастья**». Любопытно, что ему самому это представляется теперь вполне закономерным: «Происходило то, чего он, в сущности, ожидал всегда — постепенный уход от него близких людей; в дальнейшем ему, по-видимому, предстояло одиночество» (I, 472). Причину этого сам Сергей Сергеевич видит в том, что судьбой ему было отказано в каком-то фундаментальном качестве: «И вот это, что-то <...> то самое, что дано Феде Слетову и в чем мне было отказано» (I, 355). Попытка убедить Ольгу Александровну не покидать его: «— Подумай, Леля, — сказал он, — ведь все остальное **случайно**. Я тебя давно и крепко люблю — разве, если бы я тебя не любил, ты бы могла жить так, как жила всю жизнь, не считаясь совершенно ни с моими

интересами, ни с интересами Сережи…» (I, 451), — которую он формулирует именно как призыв не путать «случайное» с «главным», тем не менее, не удается.

Мужу актрисы Лолы Энэ Пьеру также в течение долгого времени везет: «…необыкновенная и своеобразная **удача** помогала ему выходить невредимым из приблизительно еженедельных катастроф, что казалось особенно удивительным, потому что он правил автомобилем, будучи всегда пьян» (I, 345). Однако эту удачу очень скоро перечеркивает «шальная пуля», «**совершенно случайно**» смертельно ранившая Пьера в кабаре во время перестрелки между сутенерами (I, 346–347).

В истории отношений Людмилы и Макфалена последнему все кажется случайным, а в действительности — тщательно подготовлено Людмилой. Впрочем, как будто бы и случай на ее стороне: «Все остальное **случилось** именно так, как это представляла себе Людмила; безошибочное знание отношений между мужчиной и женщиной, достигнутое длительным опытом, не могло обмануть ее и на этот раз» (I, 375). Для исполнения всех ее планов нужен еще только адрес ее мужа, который она может получить только от Сергея Сергеевича. Обдумывая результаты своего последнего визита к Сергею Сергеевичу, она вынуждена признать: «хотя тогда ее предприятие увенчалось успехом, но это была **случайность**, и причины этой удачи были не те, на которые она рассчитывала» (I, 378). Шансов на успех, следовательно, немного, тем более что на прямую просьбу Сергей Сергеевич уже решительно отказал. Людмила, тем не менее, едет к нему, и тут (о, новая и необыкновенная удача!) наталкивается на Слетова, который берется ей помочь и помогает. И вот теперь уже действительно «все было обдумано, все было решено: через три месяца Людмила должна была получить развод — к тому времени Макфален будет находиться в Англии, они расстанутся на две недели, только на две недели; затем Людмила, с разводом в сумке, поедет на аэродром в Буржэ, **сядет в аэроплан** и через два часа будет в Лондоне, а на следующий день они обвенчаются» (I, 383). Скрытый сарказм Газданова по поводу всего этого ряда запланированных событий заключается не в том, что череда счастливых случайностей заканчивается катастрофой, а в том, что то, что **казалось** героине **полосой необыкновенного везения**, в действительности лишь приуготовляло ее печальный конец.[209]

[209] Катастрофическое следствие необыкновенной удачи (смерть от руки убийцы в результате получения наследства) положено Газдановым и в основу сюжетной коллизии романа «Возвращение Будды».

С аналогичным «багажом» прибывает к обреченному аэроплану и Лола Энэ, которой случайный выстрел в кабаре, избавивший ее от ненавистного мужа, наконец, позволил пережить «ее последний и поздний расцвет». Для этого «нужно было, оказывается, чтобы <…> самое страшное и непостижимое явление смерти прошло рядом с ней и, избавив ее от присутствия ненавистного и, в сущности, **случайного** человека, вдруг освободило бы одновременно с этим то, что в ней было неизменно человеческого и о чем нельзя было бы узнать, если бы не было этой смерти» (I, 443). Нет больше никаких препятствий, чтобы провести в покое счастливую старость; остается лишь съездить **в Лондон** и получить деньги, оставленные на ее имя одним из ее многочисленных любовников, — в благодарность «за один **случайный** поступок, совершенный ею больше четверти века тому назад» (I, 446).

У Газданова торжествует в конце концов не случайность, как кое-где у Толстого, не закономерность, как в некоторых произведениях Пушкина, и не пушкинская диалектика случайности и закономерности.[210] Финал романа убеждает нас, что представления не только героев, но и повествователя о случайности или закономерности, о благостности или, напротив, злополучности тех или иных событий, являются лишь сменяющими друг друга иллюзиями, за которыми им не дано увидеть «глубочайшую сложность вещей, совокупность которых необъятна для нашей памяти и непостижима для нашего понимания»: «…те минуты, когда нам кажется, что мы вдруг постигаем сущность мира, могут быть прекрасны сами по себе — как медленный бег солнца над океаном, как волны ржи под ветром, как прыжок оленя со скалы в красном вечернем закате, — но они так же **случайны** и, в сущности, почти всегда неубедительны, как все остальное». Люди «склонны им верить» потому, что «во всяком творческом или созерцательном усилии есть утешительный момент призрачного и короткого удаления от той единственной и неопровержимой реальности, которую мы знаем и которая называется смерть» (I, 488–489). Именно пониманием относительности всего на свете мотивируется в «Полете» и граничащая с бесхарактерностью безграничная терпимость Сергея Сергеевича: «Весь опыт его жизни убеждал его в том, что **нет или почти нет вещей, на которые можно было бы положиться**, что политические взгляды, государственные принципы, личные достоинства, моральные базы и даже экономические законы — это он

[210] См. об этом: *Кибальник С. А.* Художественная философия Пушкина. СПб., 1998. С. 112–135.

знал наверное — суть условности, по-разному понимаемые различными людьми и сами по себе почти лишенные какого-либо содержания…» (I, 468).

Между тем именно осознание иллюзорности постижения человеком сущности мира зачастую объявляется главным принципом экзистенциальной философии: «Начинают понимать и то, что экзистенциализм вообще не есть определенное направление, а прежде всего **восстание против всякой философии сущности**, а также против рационализма, позитивизма и засилья формальной логики».[211] Все разновидности экзистенциализма, — отмечает Е. Коссак, — отрицают априорные, связывающие и ограничивающие личность общие формулы. Далее следует отрицание идеологии общих целей и универсальных средств, ведущих к этим целям…»[212] Ср., например, концепцию «двойственной истины» Г. Марселя, чьи пьесы, по его собственной характеристике, были «в сущности, **протестом против любых формул**, в которые пытаются заключить жизнь»,[213] или «философию двусмысленности» М. Мерло-Понти, убежденного в том, что «нет никакого средства узнать подлинный смысл того, что происходит, может быть, даже **не имеется подлинного смысла наших действий**».[214]

Сходной позиции придерживается и главный герой «Истории одного путешествия»: «не лгать, не обманывать, не фантазировать и знать раз навсегда, что всякая гармония есть ложь и обман» (I, 178). В «Ночных дорогах» к этому прибавляется еще и прямая критика Платоном «картезианских идей», которые, по его мнению, «принесли большой вред нашей мысли»: «Возможность полного и ясного ответа на сложный вопрос кажется осуществимой только для ограниченного воображения» (III, 56). Даже когда в романах Газданова герой обретает идею, причем такую, которая, кажется, исключает существование в мире «силы, которая могла бы его остановить», как, например, в «Пилигримах» (1953–1954), то тут же оказывается, что такая сила все же есть, и это все та же смерть.

Рассказ о смерти Фреда в финале романа начинается такими словами: «Но он не мог знать, что для этого понимания и выполнения того,

---

[211] *Möller J.* Absurdes Sein? Stuttgart, 1959. S. 11. Цит. по: *Гайденко П. П.* Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциалистская категория трансценденции // Современный экзистенциализм. Критические очерки. М., 1966. С. 103.

[212] *Коссак Е.* Экзистенциализм в философии и литературе. С. 51.

[213] *Тавризян Г.* Театр Габриэля Марселя // *Марсель Г.* Пьесы / Пер. с франц. Г. Тавризян. М., 2002. С. 7.

[214] *Merleau-Ponti M.* Sens et Non-sens. Paris, 1948. P. 60. Цит. по: *Долгов К.* От Киркегора до Камю. Философия. Эстетика. Культура. М., 1990. С. 191.

что было теперь его главной целью, и для жизни в этом новом, блистательном мире у него не оставалось времени…» Жизнь оказывается лишь коротким перерывом между двумя полосами небытия: «мертвые его глаза прямо и слепо смотрели перед собой — в то небытие, из которого он появился и которое вновь сомкнулось над ним в холодной и безмолвной тьме» (III, 476). В романе же «Эвелина и ее друзья» (1968–1971) герой-рассказчик, казалось бы, исповедует позицию, близкую автору, но в финале эта позиция оказывается глубоко ошибочной.

Таким образом, философская оппозиция случайного / закономерного, которую активно использовала русская классическая литература XIX века, по Газданову, оказывается мнимой и, в сущности, «снимается». Тем более любопытно, что при этом он опирается на идущую еще от Пушкина художественную интуицию, согласно которой жертвой трагического случая оказываются люди, казалось бы, все рассчитавшие, а везет, напротив, — легкомысленным.[215] В газдановском «Полете» есть два героя, которых «счастливый случай» избавляет от «братской могилы» в Ла-Манше. Это Слетов и Ольга Александровна — последняя так долго собиралась, что в Буржэ они «успели увидеть только улетающий аэроплан» (I, 489); у Слетова, вдобавок не было визы. По большому счету «везет» у Газданова лишь героям, превосходящим всех остальных как своей беспечностью, так и жаждой жизни.

Принимая во внимание многочисленные интертекстуальные связи этого романа с творчеством Тургенева и с образом самого писателя, можно утверждать, что в решении данной темы в «Полете» Газданов, по всей видимости, опирался и на то особое значение «случая» в судьбе человека, которое не раз показал в своих романах Тургенев.[216]

2. Газданов и Тургенев

В своих статьях Газданов отзывался о Тургеневе не слишком высоко и скорее противопоставлял свое творчество тургеневскому, чем солидаризировался с автором «Рудина» и «Вешних вод». Однако время расставило все по своим местам. И в современном интеллектуальном дискурсе два этих имени появляются рядом не так уж редко.

[215] См. об этом: *Кибальник С. А.* Художественная философия Пушкина. С. 134–135.

[216] См. об этом: *Петраш Е. Г.* Предэкзистенциальные мотивы в творчестве Тургенева // И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. СПб., 2011. II. С. 109–124.

Как правило, объединение их в массовом сознании происходит по принципу принадлежности к литературной классике: «Газданова-то с Тургеневым практически не читают, а того же Доценко с Суховым — как раз очень даже и очень».[217] Иногда писатели попадают в один ряд и в качестве «величайших эмигрантов всех времен и народов».[218] Нередко в Газданове видят продолжателя магистральной линии в развитии русской литературы, с которой связывают в том числе и Тургенева. А под пером И. Н. Сухих Газданов как писатель оказывается едва ли не предшественником Тургенева: «В конкретном изображении чувства Газданов тоже плывет против течения. От сдержанной точности, характерной для литературы девятнадцатого века (Тургенев, Чехов), он делает шаг не вперед, в век двадцатый, к физиологической откровенности Бунина или, тем паче, позднего Набокова, а, скорее, отступает в начало девятнадцатого века к умолчаниям, условности, "акварельности" Пушкина или даже Карамзина».[219]

Сам Газданов, как было отмечено выше, в качестве непосредственных ориентиров своего творчества из русских писателей называл Гоголя, Толстого и — правда, чаще в полемическом плане — Достоевского.[220] «Искусство фантастическое», с которым он солидаризировался в своих программных «Заметках об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» (1929) он противопоставлял возникающей под влиянием «общественной необходимости» «второсортной» литературе, к которой относил Золя, В. Гюго, Некрасова и даже Тургенева, одновременно, впрочем, признавая талант этих писателей (I, 705).[221] Восприятие Тургенева прежде всего как писателя, стремившегося «быть наставником своих современников» (III, 642), судя по всему, сохранилось у Газданова до конца дней.

---

[217] Из интервью с писателем Андреем Щуповым, автором восьми книг, лауреатом литературной премии ДЭМ-92 (URL: http://www.fandom.ru/inter/shupov_1.htm (дата обращ.: 24. 06. 2009).

[218] Цит. по: Русский переплет — литературный интернет-журнал. URL: http://www.pereplet.ru/kandid/77.html (дата обращ.: 24. 06. 2009).

[219] *Сухих И.* Клэр, Машенька, ностальгия. С. 111.

[220] См. подробнее в главе «Газданов и Достоевский».

[221] Талант Тургенева Газданов подчеркивал не раз. Так, например, в одной из радиопередач, подготовленных им для радио «Свобода», он упомянул «легенду о Юлиане Милостивом Флобера, кстати говоря, с предельным совершенством переведенную на русский язык Тургеневым» (*Гайто Газданов*. <О негласной иерархии в обществе и тенденциозности в литературе > — IV, 390).

3. Роман «Дворянское гнездо» как претекст «Полета»

Можно было бы ожидать, что в своем творчестве, тем более в творчестве первого периода (до начала второй мировой войны), Газданов, сознательно избегавший какой-либо «социальности» и «учительности», совсем не ориентировался на Тургенева. А между тем это не так. И на это уже обратили внимание исследователи. Так, например, Т. О. Семенова, имея в виду роман Газданова «Полет» (1939), пишет: «…такая “новая” тема для литературы, как тема чувственной, порочной любви тетки к своему племяннику была, на самом деле, предложена в свое время в “Дворянском гнезде” Тургенева, и в образе тети Лизы Газданова <…> проступают черты нравственно безупречной Лизы Калитиной, влюбленной в Федора Лаврецкого, приходящегося внучатым племянником ее матери и, соответственно, племянником ей самой. Газданов оставляет неизменным не только имя главной героини, но и возрастную разницу возлюбленных: тургеневской Лизе — 19, а Лаврецкому — 35 лет».[222]

Действительно, в центре «Полета» роман между Сережей и его родной тетей, которую зовут Лизой и в характере которой не раз подчеркиваются некоторые черты, роднящие ее с Лизой Калитиной. Однако эту сходную сюжетную ситуацию Газданов разрабатывает в противоположном ключе. Отдаленное родство между Лаврецким и Лизой, в котором нетверд сам герой: «Ведь я вам, кажется, довожусь дядей»[223] — он превращает в прямое кровное родство Сережи и сестры его матери Лизы. К тому же возрастная разница между тетей Лизой и Сережей, с одной стороны, и Лаврецким и Лизой Калитиной, с другой, совпадает с точностью до наоборот: газдановская «Лиза была ровно на пятнадцать лет старше Сережи» (I, 299). Попутно заметим, что характер родной сестры Лизы, ветреной жены Сергея Сергеевича Ольги Александровны и ее отношения с мужем несколько стилизованы под отношения Варвары Павловны и Лаврецкого. Ср., например: «…эти споры всегда начинала Ольга Александровна, к которой в то время Сергей Сергеевич уже не ощущал того непобедимого влечения, которое заставило его жениться на ней; и теперь

---

[222] *Семенова Т. О.* «...Мир, который населен другими». Идея децентрации в творчестве Г. И. Газданова 1920–1930-х годов // Studia Slavika. Opole, 2001. № 6. С. 22.

[223] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1964. Соч. Т. 7. С. 209. Далее ссылки на это издание в тексте данной главы даются с указанием тома и страницы арабскими цифрами в скобках.

ему казался необъяснимым тот легкий и почти прозрачный туман, который был характерен для первых месяцев их близости» (I, 307).[224]

Газдановская Лиза в начале романа «вот уж тринадцать лет» (I, 350) любовница Сергея Сергеевича, и это тяготит ее.[225] Она прекращает любовные отношения с Сергеем Сергеевичем и вступает в связь с его сыном, своим родным племянником. Таким образом, отношения в этом «случайном семействе» с самого начала отличаются от описанных у Тургенева — в соответствии с различиями духа времени двух столетий — крайней беспорядочностью, а любовная связь Лизы с Сережей изначально имеет тупиковый характер.

Характером газдановская Лиза действительно **схожа с Лизой Калитиной, но лишь на первый взгляд**.[226] С самого начала в героине подчеркиваются правильность и неизменность: «Вся сложная система чувств, знаний и представлений, которая у других была движущейся и меняющей свои формы, оставалась у нее такой же постоянной и неподвижной, какой была раньше…» (I, 297); «…все словно извинялись перед тетей Лизой за собственное несовершенство, особенно неприглядное по сравнению с **ее бесспорным нравственным великолепием**» (I, 296). Характеристика, которая обыкновенно в самом серьезном смысле дается тургеневской Лизе, по отношению к газдановской героине сдабривается долей иронии или даже ставится под сомнение. [227]

---

[224] Некоторыми чертами Варвары Павловны, доведенными до гротеска, явно наделена и газдановская Людмила: «Мужа своего она презирала до глубины души, но сохраняла как некую юридическую функцию <…>, у нее было то, что она сама называла мертвой хваткой <…>. В ее жизни была только одна слепая и безжалостная страсть <…> эта страсть была музыка. Она сама была отличной пианисткой, и вечерами, одна в своей квартире, она играла, охваченная холодным и самозабвенным сладострастьем, Баха, Бетховена, Шумана» (I, 324, 325–326).

[225] Запутанность отношений живущих под одной крышей героев, помимо множества других возможных первоисточников (например, скажем треугольник «Д. С. Мережковский — З. Н. Гиппиус — Д. В. Философов), по всей видимости, восходит и к семье Виардо, в доме которых прожил последние годы своей жизни Тургенев. Скрытые аллюзии на П. Виардо, возможно, есть и в «Бесах» Достоевского (см. примеч.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Л., 1975. Т. 12. С. 311).

[226] Обращаю особое внимание читателя на эту оговорку, присутствовавшую и в моей напечатанной несколько лет назад статье (См.: *Кибальник С. А.* Роман Газданова «Полет» как гипертекст // Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии. Барнаул, 2008. С. 44–55), которая, однако, не была учтена Е. Н. Проскуриной при обращении к данной теме. «Ее **отождествление**, — написала она о газдановской Лизе, сославшись в том числе и на мою работу — с “нравственно безупречной” Лизой Калитиной является все же ощутимым перебором» (*Проскурина Е. Н.* Единство иносказания. С. 186–187).

[227] Не исключено, что таким образом Газданов отреагировал на конкретные отклики на «Дворянское гнездо» в русской критике XIX–XX вв. Так, например, А. Н. Островский,

В «тете Лизе» подчеркивается рационализм, который лишь отчасти искупает звучащая в ниже приведенном споре ее с Сергеем Сергеевичем обида на личное несчастье: «— Я не говорю, что не понимаю причины этого, — сказала Лиза. — Причина ясна. Вопрос в другом: в глупой неверности этого предпочтения, в его ничтожности. Она заслуживала счастья больше, чем та, другая» (I, 298). Время от времени в изображении тети Лизы звучат, казалось бы, еще более прямые аллюзии к Лизе Калитиной. Так, Сергей Сергеевич замечает по поводу проявленной героиней снисходительности к другим: «— Тебя послушать, Лизочка, ты просто **святая**» (I, 322), — однако сказано это, разумеется, вновь с легкой иронией.[228] Сомнения в том, что газдановская Лиза действительно такая, какой она представлена читателю в самом начале романа, скоро закрадываются даже в сознание ее племянника: «у Сережи <…> начали зарождаться некоторые сомнения в точности того образа тети Лизы, который он себе создал…» (I, 297–298). Ее пламенное увлечение Достоевским («любимым ее автором был Достоевский, которого Сергей Сергеевич никогда не мог читать без сдержанного раздражения и усмешки» — I, 334), а затем и бурный роман с Сережей окончательно развеивают слегка наметившееся сходство с тургеневской героиней. Дальнейшие резкие отличия газдановской Лизы от Лизы Калитиной констатируются задолго до финальной развязки: «Вот, ты **решительно ничем не могла бы поступиться для других**» (I, 351), — говорит ей Сергей Сергеевич, как будто бы мысленно сравнивая ее с героиней «Дворянского гнезда».

Всегда бывшая для Сережи «воплощением всех добродетелей» (I, 424), Лиза предстает перед читателем уже не в столь безусловном ореоле «невинности», когда соблазняет своего собственного племянника. И это впечатление, разумеется, только укрепляется, когда Лиза начинает встречаться с Сережей на тайной квартире, которую снимает для нее Сергей Сергеевич. Когда, наконец, тайное становится явным для всех (причем не только Сергей Сергеевич узнает об отношениях Сережи с Лизой, но и Сережа случайно узнает о ее, пусть и былой, связи с Сергеем Сергеевичем), то читатель вряд ли не разделит про себя некоторые

считая роман «очень хорошей вещью», признавался: «…но Лиза для меня невыносима» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 406).

[228] В «Полете» есть ряд и текстуальных переосмыслений тургеневского образов. Так, если Лаврецкий в главе XXIX в ответ на слова Лизы о том, что «счастье на земле зависит не от нас…», пылко опровергает ее: «От нас, от нас, поверьте мне <…> лишь бы мы не портили сами своей жизни», — то у Газданова, наоборот, Сергей Сергеевич говорит Лизе: «Счастья вообще не заслуживают <…> оно дается или не дается», — а она настаивает: «Нет, заслуживают» (I, 298).

суждения Сергея Сергеевича в адрес героини: «Смотри, Лиза, что для тебя важнее всего? Алчность и эгоизм. Что тебе, если несчастный и доверчивый мальчик исковеркает всю свою жизнь из-за тебя? Об этом ты не думаешь» (I, 478); «Неужели ты действительно неспособна от него отказаться? Какая же тогда цена твоей любви? <…> любить в твоем представлении значит **приносить все в жертву чувственности**» (I, 477).

Последние слова звучат как сознательное противопоставление главной героине «Дворянского гнезда». Газдановская Лиза, внешне напоминающая тургеневский идеал самопожертвования и смирения страстей (вспомним слова Лизы Калитиной: «И я могу так же быть несчастной <…> тогда **надо будет покориться**» — 7, 199), напротив, именно собственную любовную страсть и ставит выше всего остального. Если иметь в виду намеренное соотнесение Газдановым этих двух образов через сохранение имени тургеневской героини, близкого родства и воспроизведенной с точностью до наоборот возрастной разницы с возлюбленным, то история героев «Полета» оказывается своего рода современным ремейком тургеневского романа. В «Полете» можно видеть попытку Газданова ответить на вопрос о том, что бы произошло, если бы тургеневская Лиза дала бы свободу своему чувству к Лаврецкому (внешние препятствия на пути к их любви не такие уж несущественные: Лаврецкий женат!). Если в «Дворянском гнезде» обыкновенно видят драму отказа от личного счастья во имя нравственного аскетизма, то в «Полете» изображены катастрофические последствия слепого следования собственным страстям. В споре о «Дворянском гнезде» иных ретивых критиков морального консерватизма, якобы возобладавшего в этом романе, Газданов оказывается явно на стороне автора.

4. Повесть «Первая любовь» как претекст «Полета»

Интертекстуальные связи «Полета» с творчеством Тургенева не исчерпываются вышеприведенными параллелями. Не менее очевидны и даже более значительны переклички газдановского романа с тургеневской повестью «Первая любовь». Они также относятся как к сюжетной ситуации, так и к одной из ведущих тем и к некоторым образам романа. Линия «Сережа — тетя Лиза — Сергей Сергеевич» несколько схожа с центральной сюжетной коллизией «Первой любви»: «Вольдемар — княж-

на Зина — отец Вольдемара Петр Васильевич». У Газданова эта линия снова продолжена и доведена до логического завершения: Сережа как будто осуществляет мечты Вольдемара и на самом деле становится любовником тети Лизы, сменив на этом «поприще» собственного отца.

У Тургенева подобное развитие действия лишь слегка намечено в заключительной части повести: Петр Васильевич уже несколько лет как в могиле, Зинаида замужем, и один из ее бывших поклонников, советуя Вольдемару посетить ее, прибавляет: «Ступайте к ней: она вам будет очень рада. Она еще похорошела» (9, 74). Реакция героя-рассказчика только усиливает возможность подобного развития сюжета: «Старые воспоминания во мне расшевелились… я дал себе слово на другой же день посетить бывшую мою “пассию”» (9, 74). Однако здесь Тургенев подошел к черте, которую писатели XIX века обыкновенно не переступали, и потому у Вольдемара «встретились какие-то дела», а когда он, наконец «отправился в гостиницу Демут и спросил госпожу Дольскую», то узнал, что «она четыре дня тому назад умерла почти внезапно от родов» (9, 74).

Предположения о тесной связи газдановского «Полета» с тургеневской «Первой любовью» также подтверждаются рядом конкретных интертекстуальных связей и сходством центральных образов: Сережи — с Вольдемаром, Сергея Сергеевича — с отцом Вольдемара и, наконец, Лизы — с Зинаидой. У Сергея Сергеевича как с Ольгой Александровной, так и с Лизой столь же неблагополучные отношения, как и между родителями Вольдемара. И причины этого неблагополучия сходны: Ольга Александровна так же постоянно изменяет Сергею Сергеевичу, как отец Вольдемара — его матери: ветреность тургеневского Петра Васильевича как будто бы по закону асимметрического подобия передалась в романе Газданова матери Сережи.

В обоих произведениях юноши: и Вольдемар, и Сережа, — предоставлены сами себе, и, говоря об этом, Газданов едва ли не буквально воспроизводит фразу Тургенева: «Потом, когда он стал старше, **его свободы никто не стеснял**, и тогда он начал понимать, что родителям не было до него, в сущности, никакого дела» (I, 299). Ср. в «Первой любви»: «**Никто не стеснял моей свободы.** Я делал, что хотел <…>. Отец обходился со мной равнодушно-ласково; матушка почти не обращала на меня внимания, хотя у ней, кроме меня, не было детей: другие заботы ее поглощали» (9, 8).

И Сережу, и Вольдемара переполняет предчувствие первой любви. У Вольдемара оно вначале носит достаточно отвлеченный характер:

«Помнится, в то время образ женщины, призрак женской любви почти никогда не возникал определенными очертаниями в моем уме; но во всем, что я думал, во всем, что я ощущал, таилось полуосознанное, стыдливое предчувствие чего-то нового, несказанно сладкого, женского... Это предчувствие, это ожидание проникло весь мой состав: я дышал им, оно катилось по моим жилам в каждой капле крови... ему было суждено скоро сбыться» (9, 9). У Сережи с самого начала предчувствие любви связано с тетей Лизой, которая ему ближе всех в семье: «Он начал видеть ее во сне, в смутных и неправдоподобных обстоятельствах; потом, однажды, — была поздняя весна и третий час ночи, Сережа читал у себя в комнате <...> вошла Лиза, в очень открытом черном платье, с голой спиной, обнаженными — прохладными, подумал Сережа, — руками и низким вырезом на груди» (I, 299–300). Это описание Газданова ровно настолько же откровенней, насколько литература XX века вообще смелей в изображении чувственного влечения в сравнении с литературой века XIX-го.

Уехав в Лондон, Сережа, поглощенный своей любовью к тете Лизе, не слишком занят учебой: «Лиза получала каждые два дня письмо от Сережи по адресу своей квартиры на rue Boileau. Сережа писал, что без нее ему ничто не интересно, что его жизнь проходит в ожидании ее приезда. “Все как во сне, — писал он, — все ненастоящее, потому что нет тебя. Я знаю, что надо учиться, но **не чувствую никакого желания заниматься и изучать разные бесполезные вещи**, которые, может быть, имели бы смысл, если бы мы были с тобой вдвоем”» (I, 470). Это звучит как прямая отсылка к одному из исходных мотивов «Первой любви»: «Я **готовился в университет, но работал крайне мало и не торопясь**» (9, 8).

Если у Тургенева тема «первой любви» задана уже в заглавии, то у Газданова она, напротив, в соответствии с тем местом, которое занимает в романе, открыто звучит уже ближе к концу: « — Но ему семнадцать лет, ты **первая женщина в его жизни**. Вспомни твой **первый роман, что от него осталось**?» (9, 476). Попутно отметим снова появляющийся здесь момент полемической интерпретации. Ср. финальную ремарку героя-расказчика «Первой любви»: «И теперь, когда уже на жизнь мою начинают набегать вечерние тени, **что у меня осталось более свежего, более дорогого, чем воспоминания о той быстро пролетевшей, утренней, весенней грозе**?» (9, 75). Тургеневский романтический мотив особой значимости в жизни человека первой любви вызывает в романе Газданова ироническую реплику Сергея Сергеевича о мимолетности и незначительности «первого романа» в жизни человека. Газда-

новский Сергей Сергеевич, говоря о «первой любви» Лизы, почти буквально воспроизводит фразу тургеневского Вольдемара, относящуюся к его собственной «первой любви»: «**что от него осталось?**..» (ср.: «**что у меня осталось** более свежего… ?»). Однако смысл ее совершенно противоположный.

Есть в «Полете» и другие текстуальыне «отзвуки» тургеневской повести. Так, одним из проявлений «первой любви» в обоих произведениях предстает постепенное осознание героями своего взросления. Ср. в «Полете»: «Но я же нормальный мужчина, как другие. Теперь улыбнулась Лиза. — Ты не мужчина, Сереженька, ты мальчик еще. — **Я им был недавно**, — сказал Сережа, покраснев, — **но теперь я не мальчик**, ты это отлично знаешь и видишь» (I, 400), — и в «Первой любви»: «**я уже перестал быть молодым мальчиком**; **я был влюбленный**». Однако если у тургеневского Вольдемара «с того же самого дня», что и его «страсть», начались и его «страдания» (9, 32), то газдановского Сережу, наоборот, переполняет счастье.

В характере Петра Васильевича подчеркивается холодность и расчетливость: «Мой отец, человек еще молодой и очень красивый, женился на ней **по расчету**; она была старше его десятью годами» (9, 8) «“Сам бери, что можешь, а **в руки не давайся**; самому себе принадлежать — в этом вся штука жизни”, — сказал он мне однажды» (9, 30). Газдановская Лиза «с презрением» говорит Сергею Сергеевичу: «…ты **машина**, но идеально сделанная машина, совсем как человек» (I, 478).

В отношении Петра Васильевича к своему сыну все время подчеркивается равнодушие: «Отец обходился со мной **равнодушно-ласково**; матушка почти не обращала на меня внимания» (9, 8); «Я любил его, я любовался им, он казался мне образцом мужчины, — и Боже мой, как бы я страстно к нему привязался, если б я постоянно не чувствовал его **отклоняющей руки**!» (9, 30). Именно «равнодушием» объясняет газдановская Лиза даже «доброту» Сергея Сергеевича: «Лиза знала, что его доброта происходит скорее **от равнодушия**, чем от чего-либо другого; он не испытывал никогда сильных страстей» (I, 410).

Однако отцовское равнодушие, декларированное у Тургенева героем-рассказчиком, до самого конца не подвергается в повести какому-либо сомнению. У Газданова в конце концов сам Сергей Сергеевич опровергает такое представление о себе: «Меня ты и Леля всегда **считаете машиной**, потому что вы не понимаете, что меня заставляет так жить. Ты не думала об этом? **Мне жаль людей**, ты понимаешь?» (I, 448). И плачущий после получения известия о гибели Сергея Сергеевича в финале

романа Слетов убеждает читателя в том, что его «доброта» и сочувствие к людям не остались без ответа.[229]

Что касается соотношения между Лизой и Зиной, то, не говоря уже о звуковом сходстве имен, в характере тети Лизы развита та же противоречивость, которая намечена уже в героине «Первой любви»: «Во всем ее существе, живучем и красивом, была какая-то особенно обаятельная **смесь хитрости и беспечности**, искусственности и простоты, тишины и резвости» (9, 266). Зинаида старше Вольдемара только на пять лет, но она педалирует эту разницу: «Вам, я слышала, шестнадцать лет, а мне двадцать один: вы видите, я гораздо старше вас» (9, 16). В другой раз она подчеркивает ее еще больше: «Послушайте, ведь я гораздо старше вас — я **могла бы быть вашей тетушкой**, право; ну, не тетушкой, старшей сестрой» (9, 51). Эти слова, быть может, одна из направляющих, по которым трансформация тургеневской повести складывалась в творческом сознании Газданова.

Повесть Тургенева кончается смертью Петра Васильевича, а затем и Зины, роман Газданова — неожиданной гибелью Сергея Сергеевич и Лизы. Разница в том, что герои Тургенева умирают по очереди: он — от внезапной болезни, а она — от родов. Герои же Газданова оказываются в одном падающем в Ла-Манш аэроплане. И если герой-рассказчик «Первой любви» еще успевает дожить до того, чтобы не испытать при известии о смерти Зинаиды ничего, кроме равнодушия («Прошло года четыре» — 9, 72), то юному герою Газданова, совершившему попытку самоубийства и оставшемуся в живых, еще только предстоит услышать — за пределами романного текста — сразу о гибели и отца, и его возлюбленной — тети Лизы.

В целом в романе Газданова разрабатывается экзистенциальная тема иллюзорности всяких представлений человека о смысле, случайности или закономерности тех или иных событий.[230] Заданная в основном уже литературой и философией XX века, она одновременно полемически направлена против Тургенева. Ведь человеческие иллюзии, представленные в «Первой любви» как приятная сторона молодости: «О молодость!

---

[229] Справедливо отмечая, что рационализм Сергея Сергеевича компенсируется его «терпимостью, неконфликтностью, готовностью прощать, щедростью, жалостью, исходящими из понимания человеческой натуры», Е. Н. Проскурина указывает на то, что «практически все эти свойства входят в ряд личностных характеристик самого Газданова» (*Проскурина Е. Н.* Единство иносказания. С. 182–183).

[230] См. первый раздел данной главы «“J'ai de la chance…”, или “Счастливый случай” в мире русского экзистенциализма».

молодость! <…> И, может быть, вся тайна твоей прелести состоит не в возможности все сделать, а в возможности думать, что ты все сделаешь» (9, 75), — у Газданова выглядят как своего рода обреченность человека на смену одних иллюзий другими. Все выше сказанное позволяет видеть в романе Газданова «Полет» метатекст сразу двух тургеневских произведений — романа «Дворянское гнездо» и повести «Первая любовь».

5. Роман «Полет» как полемическая интерпретация метаромана Тургенева

Как могло случиться, что Газданов написал палимпсест сразу двух произведений Тургенева? Повесть «Первая любовь» и роман «Дворянское гнездо» в творчестве писателя, как известно, тесно взаимосвязаны между собой: они автобиографичны (в особенности «Первая любовь») и создавались приблизительно в одно то же время (во второй половине 1850-х годов). Основываясь на этом, Газданов выделяет в творчестве Тургенева своего рода метароман, образуемый двумя названными и некоторыми другими произведениями писателя, и именно его кладет в основу сюжетной коллизии своего романа. Поскольку Газданов не просто воспроизводит сюжетную схему этого метаромана, а переносит ее в современную эпоху и в иные этнокультурные условия, то происходит своего рода этнокультурная переакцентуация и «модернизация» сюжета, аналогичная той, которая имеет место в кинематографических «ремейках».

Впрочем, в какой-то степени роман Газданова соотнесен со всем творчеством Тургенева: в «Полете» подвергнуто полемической интерпретации то «понимание любви как неизбежного подчинения и добровольной зависимости, как стихийной силы, господствующей над человеком»,[231] которое вообще характерно для Тургенева. В романе Газданова эта стихийная сила подчиняет себе Сергея Сергеевича (в его увлечении Ольгой Александровной), она периодически овладевает самой Ольгой Александровной и Слетовым, поочередно приходит к Макфаллену, Лизе и Сереже и ничего хорошего не приносит ни одному из них, как и вообще никому, кто отдается ей искренне, без самообмана или стремления обманауть другого человека. Есть в «Полете» даже герой, в

[231] *Бялый Г. А.* Тургенев и русский реализм. М.; Л., 1962. С. 100.

котором можно видеть пародийное изображение самого И. С. Тургенева. Последний любовник Ольги Александровны писатель Аркадий Александрович местами кажется новой версией Кармазинова.[232]

Однако роман Газданова представляет собой ремейк не только тургеневского метаромана. Т. О. Семенова справедливо усматривает в газдановском «Полете» «блестящий и трагический пастиш», «критическое переосмысление» целого ряда «избранных произведений русской классики». Ею не без основания отмечается, что в образы газдановских «героев-эмигрантов, фантастически обеспеченных (если вспомнить о реальном социальном положении российских эмигрантов 1920–1950-х годов) и “разъезжающих по заграницам”, как помещики XIX века — по имениям, инкорпорированы черты легко узнаваемых образов Тургенева, Л. Толстого, Гончарова, А. Островского».[233]

Между тем интертекстуальные связи, которые исследовательница отмечает в газдановском «Полете», например, с «Грозой» А. Н. Островского, имеют характер лишь отдельных, разрозненных реминисценций. Совсем другое дело — «еще один литературный “треугольник”, к которому отсылает текст Газданова, — Петр Иванович Адуев, его жена Лизавета Александровна (таково и полное имя героини Газданова) и его племянник Александр из “Обыкновенной истории” Гончарова. Так, в отношениях Лизы и Сережи повторяется пылкая доверительность взаимоотношений Лизаветы Александровны и Александра, “искренние излияния” и эмоциональность которых поначалу противопоставлены у Гончарова холодной разумности и рассудительности Петра Ивановича. Знаменитые споры Петра Ивановича с Александром о необходимости именно рационального подхода к жизни повторяются в беседах Сергея Сергеевича с влюбчивым и наивным Федором Слетовым. “Разбросанные” же по всему роману описания Сергея Сергеевича составлены, главным образом, из скрытых цитат, взятых у Гончарова из описаний Петра Ивановича».[234] Таким образом, роман Гончарова послужил источником отдельных черт характера героев газдановского «Полета». Газданов воспроизводит, слегка видоизменяя ее, и схему взаимоотношений основных героев «Обыкновенной истории»: дядюшка (отец), его жена (любовница) и имеющий больший душевный контакт с ней племянник (сын), — для того, чтобы сделать решительный сюжетный сдвиг, который, хотя и был отчасти намечен, но, разумеется, оставался решительно невозможен в

[232] См. об этом в разделе «Газдановский вариант Кармазинова».

[233] *Семенова Т. О.* «...Мир, который населен другими». С. 29.

[234] Там же. С. 30.

русской классике XIX века: племянник становится любовником своей тети.

При этом на страницах романа Газданова обнаруживаются отзвуки и многих других произведений русской классики XIX века. Не без основания утверждая, что «примеров задействования “чужого слова” в тексте “Полета” можно привести много, комментируя каждую страницу романа», Т. О. Семенова выделяет следующие «основные “совпадения” отношений героев друг к другу: Сергей Сергеевич и Ольга Александровна в первый период их отношений — Андрей Болконский / Пьер Безухов и Наташа Ростова, после рождения Сережи — А. А. Каренин, Анна и Сережа; Ольга Александровна и Аркадий Александрович — Анна Каренина и Алексей Вронский; Аркадий Александрович, его жена Людмила и Макфален — Илья Обломов, Ольга и Штольц, и т. д.»[235]

Правомерность всех этих параллелей не только не вызывает сомнений, но и выявляются они не с помощью тщательного филологического анализа, а сами по себе приходят читателю на ум. Так, например, уже первые несколько страниц романа действительно представляют собой ремейк-модернизацию (аналогичную выше обозначенным соотношениям с Тургеневым) и одновременно полемическую интерпретацию отдельных эпизодов «Анны Карениной». На этих страницах рассказывается о том, как Ольга Александровна, покинувшая своего мужа Сергея Сергеевича ради любовника, тайно увозит от него их сына Сережу. Как и в выше описанных случаях аллюзий к Тургеневу, Газданов намеренно сохраняет своему маленькому герою имя сына Анны и Алексея Александровича Карениных, чтобы придать сходству с романом Толстого демонстративный характер.

Действительно, почти о каждом из названных исследовательницей соотношений героев можно было бы написать этюд, аналогичный помещенному выше сопоставлению Газданова с Тургеневым. Однако большинство выделенных ею соответствий относится к эпизодическим героям «Полета» или лишь к отдельным эпизодам из жизни его главных героев. Между тем выявленный и проанализированный выше пастиш на произведения Тургенева затрагивает самую основу сюжетной структуры газдановского романа. Как верно отмечает Т. О. Семенова, «горечь иронии, с которой Газданов актуализировал в “Полете” тексты и сюжеты русских классиков, происходит, во-первых, из ощутимого контраста восприятия мира писателя XX века и цитируемой им картины мира, которая

[235] Там же.

при всей своей внутренней проблематичности не выдерживает "испытания" современным фоном и выглядит идиллической и сентиментальной. "Ты опоздала родиться почти на полтора столетия, Лиза. Тебе бы с Байроном тогда познакомиться", — замечает Сергей Сергеевич на одну из выходок героини».[236]

Газданов не только не скрывает явной литературности своего творчества, но, напротив, придает ей демонстративный характер, потому что, во-первых, как было показано выше, во всех случаях не столько воспроизводит, сколько полемически трансформирует — нередко с точностью до наоборот — сюжетные ситуации и характеры героев произведений русской классики XIX века. Во-вторых, при этом писатель преследует цель показать неудовлетворительность для современности, несмотря на все богатство изображенных в ней характеров и обстоятельств, тех художественных решений, к которым приходили авторы. «...В некотором смысле, — пишет Т. О. Семенова, — роман "Полет" — это роман-самопародия, так как здесь пародируется не тот или иной образ мировосприятия, но сама идея, лежащая в основе любого традиционного авторского эпического произведения, — идея возможности полноценного отображения бытия при "единоязыковом", цементированном одной точкой зрения, авторитарно центрированном способе повествования. Персонажи "Полета" представлены как тексты, а правильнее сказать, как уникальные дискурсы, большинство из которых стремится занимать описывающее, метанарративное положение по отношению к другим <...> за исключением поведения Сережи, "метанарративно" поведение всех героев в отношении друг друга».[237]

И все же «Полет» не самопародия, и даже не пародия, а своего рода гипертекст и полемическая интерпретация русского классического романа XIX века — вот почему в нем, конечно же, никак нельзя было обойтись без Тургенева. Говоря о нарративной структуре романа Газданова, Т. О. Семенова справедливо отмечает ее сопротивление тому, чтобы какая-либо из представленных в романе позиций получила бы в глазах читателя абсолютное значение: «Любая метанаррация, по Газданову <...> являет собою ложное знание: субъект метаповествования вольно-невольно противопоставляет и пытается подчинить себе мир или другого человека. Подлинное знание метанаррацию исключает, поскольку возможно только в любви, когда пропадает субъект-объектное разделе-

[236] Там же.
[237] Там же.

ние и рождается еще один мир, вступающий в бытие как единый текст, единый дискурс, субъектами которого и становятся оба любящих».[238] Однако это утверждение исследовательницы, на наш взгляд, также нуждается в корректировке. Как в «полифоническом романе» Достоевского не все голоса в действительности равноправны,[239] так и в романе Газданова «Полет» это не совсем так. И хотя на протяжении всего романа герои действительно безуспешно пытаются занять метанарративное положение по отношению к другим, терпят фиаско они с разной степенью абсолютности.

Финальное разрешение сюжетной коллизии вскрывает большую или меньшую приближенность позиций тех или иных героев к авторской позиции. По сравнению с Достоевским и Чеховым эта приближенность делается еще менее ощутимой, и в этом смысле Т. О. Семенова не без основания говорит о «децентрации». Однако полной «децентрации», которая имеет место лишь в постмодернистском романе, у Газданова все же не происходит. И в речах Сергея Сергеевича, сдобренных скептицизмом в адрес других, в гораздо большей степени односторонних героев романа, отчетливо слышатся нотки самого автора. Другое дело, что Газданов, как художник, хорошо усвоивший заветы русской классики XIX века, сознавал, что никакая правота еще никого не сделала счастливым, и эта логика, озвученная на страницах романа в том числе и устами самого Сергея Сергеевича, сохраняет свою власть над его главным героем. Знаменитая же декларация финала романа: «за внешними фактами любого человеческого существования скрывается глубочайшая сложность вещей, совокупность которых необъятна для нашей памяти и непостижима для нашего понимания. Мы обречены, таким образом, на роль бессильных созерцателей…» (I, 488), — безусловно, представляет собой своего рода метанарратив.

Саркастический финал романа, в котором все наиболее искушенные в жизни герои спешат навстречу своей гибели, а в живых остаются лишь самые непоседливые,[240] становится своего рода ее иллюстрацией. Таким образом, поэтика романа «Полет» направлена на то, что Газданов доказывал в нем и на содержательном уровне: мнимую, иллюзорную

---

[238] Там же.

[239] См.: *Ветловская В. Е.* Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб., 2007. С. 401–406.

[240] См. об этом в первом разделе настоящей главы «“J’ai de la chance…”, или “Счастливый случай” в мире русского экзистенциализма».

удовлетворительность любых идеологем,[241] неоправданность притязаний того или иного человека на признание его собственной правды другими и право каждого человека на сочувствие.

Последнюю мысль Газданов проводит через изображение необыкновенного, пусть и кратковременного, счастья в любви и взаимопонимании Сережи и тети Лизы, а также через линию «Лола — Дюпон», которая также выявляет особую и отличную от тургеневской трактовку Газдановым любви как трансцендентного чувства (I, 425–444). Даже с этой, наверное, самой неразвитой в духовном плане из всех героинь романа в конце происходит существенная «перемена». Как и всякий «очень старый человек», Лола приходит к «некоторым выводам, единственно возможным»: «нужно, прежде всего, прощать людям их невольные дурные поступки, не нужно никого ненавидеть, нужно знать, что все непрочно и неверно, кроме этого тихого и приятного примирения, этой нетребовательной любви и нежности к ближним, независимо даже от того, заслуживают ли они их или не заслуживают» (I, 442). В контексте всего романа трудно не почувствовать в этих словах повествователя «метанарратив».

6. Газдановский вариант Кармазинова

Рассуждая на тему «Тургенев и Газданов» применительно к роману «Полет», невозможно пройти мимо еще одного обстоятельства. Есть в этом произведении герой, в котором можно видеть пародийное изображение самого И. С. Тургенева. Последний любовник Ольги Александровны писатель Аркадий Александрович местами сильно напоминает новый вариант Кармазинова — скандальную пародию Достоевского на Тургенева в романе «Бесы»: «Аркадий Александрович Кузнецов, с которым Ольга Александровна уехала в Италию и с которым она познакомилась около года тому назад, был **полноватый человек** сорока семи лет, с блеклыми глазами, небольшой лысиной, **одетый несколько постаринному, носивший трость с набалдашником**; лицо у него было желтоватой окраски, была небольшая одышка, медленная походка и **неожиданно высокий голос**… Он никогда не занимался никаким физическим трудом и никаким спортом; поэтому руки и тело у него были мягкие, **как у женщины**» (I, 320). Нет необходимости в детальных сопостав-

[241] См. главу «Гайто Газданов, Василий Розанов и Лев Шестов».

лениях с воспоминаниями современников о Тургеневе, чтобы заметить в этом изображении некоторые черты внешнего облика писателя,[242] хотя они, разумеется, присущи не только Тургеневу. Однако мы обнаружим безусловное сходство, если сопоставим его с аналогичной характеристикой Кармазинова: «Я уже прежде упоминал, что у него был **слишком крикливый голос, несколько даже женственный**, и притом с настоящим благородным дворянским присюсюкиванием <...>. К небольшой **толстенькой фигурке** гениального писателя как-то не шло бы рассказывать <...> о своем первом поцелуе...».[243]

На вопрос Лизы о том, что представляет собой Кузнецов, Сергей Сергеевич отзывается о нем как о «графомане» (не забудем, что Газданов пишет не портрет, а пародию на Тургенева): «И потом он со всегдашним своим благодушием заговорил о литературе и писателях, которых — всех без исключения — считал очаровательными людьми, но, конечно, ненормальными и ошибающимися. Ошибались же они чаще всего в своем призвании; по мнению Сергея Сергеевича, **большинству из них совершенно не следовало писать.** — Что ты называешь большинством? — Термин, конечно, уклончивый, Лизочка. На этот раз я могу уточнить: **девяносто процентов**» (I, 321).

Вспомним теперь, как сам Газданов относился к творчеству Тургенева и подобных ему писателей: «надо раз навсегда усвоить, что все это литературное производство не имеет ни малейшего отношения к искусству — да и подчиняется совершенно иным требованиям и законам. <...> К категории этих писателей, чрезвычайно многочисленных, принадлежат некоторые из наиболее знаменитых: во французской литературе Золя, Виктор Гюго, в русской — Некрасов, Тургенев. Не приходится и говорить о том, что нынешняя русская беллетристика чрезвычайно богата людьми этого второсортного "искусства": перечень их имен занял бы целую страницу. Равным образом в нынешней французской литературе, **за исключением четырех-пяти писателей, других, занимающихся искусством, не существует вовсе**». При этом он оговаривался: «Они не всегда непременно плохи, среди них попадаются очень талантливые люди...» (I, 705). Как видим, даже чисто количественно пропорция

[242] Ср. хотя бы свидетельство А. Ф. Кони о тургеневском «мягком и каком-то **бабьем голосе**, **высокие ноты** которого так мало шли к его крупной фигуре» (*Кони А. Ф.* Собр. соч. М., 1980. Т. 6. С. 470). См. также: Воспоминания А. Я. Панаевой // Тургенев в воспоминаниях современников. М., 1969. Т. 1. С. 122. В качестве комментария к «Бесам» эти параллели приведены: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 12. С. 311.

[243] Там же. Т. 10. С. 365, 366.

настоящих и «второсортных» писателей в изображении Сергея Сергеевича и самого Газданова выглядит сходным образом.[244]

Дальнейшая характеристика Сергеем Сергеевичем творчества Кузнецова больше всего, конечно же, похожа на пародию на Тургенева: «...ну за что я их буду уважать? Вот этот твой Кузнецов, он, знаешь, **такие печальные книги пишет, и все есть тлен, дескать, и суета,** а сам он такой интересный и умный и все это прекрасно понимает. А герои у него все говорят одним и тем же интеллигентски адвокатским языком, которым живые люди вообще не говорят, Лизочка, а только присяжные поверенные и фармацевты. И все эти герои — от конюха до генерала — говорят одно и то же» (I, 322). Разумеется, из русских классиков не только Тургенева критики иногда упрекали в отсутствии индивидуальных речевых характеристик героев, однако тургеневская художественная философия человека как пассивного орудия лежащих вне его сил, законного места в жизни страданий, неосуществимости личного счастья и наивности стремления к нему[245] вполне могла получить такое пародийное преломление.

Изображение восприятия творчества Кузнецова Ольгой Александровной не оставляет никаких сомнений в том, что сатирическое стило Газданова в данном случае нацелено именно в автора «Рудина» и «Вешних вод»: «Ольга Александровна прочла все его книги; читая их, ей казалось, что она слышит интонации его **трогательно-высокого,** детского **голоса**, и все многочисленные страдания его героев, вызванные разнообразнейшими причинами, заставляли Ольгу Александровну возвращаться к одной и той же мысли, которую она как-то высказала сестре, сказав, что, только прочтя эти книги, понимаешь, **сколько должен был страдать этот человек**, чтобы написать это. Книги Аркадия Александровича были, действительно, чудесны; то неопределимое и прекрасное, что было в них, все **росло и шумело**[246] и никогда не кончалось, все было умно, нежно и печально...» (I, 323).

Однако вернемся к разговору о Кузнецове Лизы и Сергея Сергеевича: «— Что же, ты отрицаешь законность пессимизма? — Нет, не от-

---

[244] У Газданова здесь имеет место реминисценция из чеховского «Дома с мезонином». См. об этом в третьем разделе главы «Художественная феноменология Газданова».

[245] Ср., например: *Бялый Г. А.* Тургенев и русский реализм. С. 97–109.

[246] Ср. знаменитую концовку «Дворянского гнезда», в которой, по характеристике Г. А. Бялого, изображено, как «растут, веселятся и играют “молодые силы”» (Там же. С. 110). Например: «опять <...> все зацвело, полюбило и запело <...>. Дружный крик раздался ему в ответ — и не потому, чтобы вся эта молодежь очень обрадовалась <...>, а просто потому, что она готова была **шуметь и радоваться** при всяком удобном случае <...> “Играйте, веселитесь**, растите**, молодые силы...”» (7, 288–293).

рицаю, но важны причины, которые... У человека, скажем, хронический ревматизм, или почки, или печень, — вот тебе и пессимизм. — Меня удивляет, Сережа, такое грубое физиологическое объяснение. — Да ведь это же не так просто, это проходит через множество градаций только я их пропускаю. Или вот, скажем, он импотент. — Ну, этого я не думаю. — Нет, ведь это только предположение. А вообще, он милейший человек, я его знаю, видел несколько раз, немножко меланхолический, немножко мягкий, а в общем, очаровательный» (I, 322). Отрицая ценность литературного творчества Аркадия Александровича Кузнецова, Сергей Сергеевич делает это, неожиданно впадая в физиологический детерминизм à la тургеневский Базаров: «Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой; **у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены**; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех». Ср. отрицание Базаровым особой природы женской красоты, обращенное к Аркадию: «Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду?» (4, 167).

Впрочем, это не единственный случай в романе, когда заочный оппонент Кузнецова Сергей Сергеевич наделяется речевыми характеристиками, которые недвусмысленно восходят к творчеству самого Тургенева: «— Все всегда очень мило, всегда шутки, всегда этот всепрощающий ум — и полное отсутствие страсти, крови, желания. — Боже, какие ты ужасы говоришь, — сказал Сергей Сергеевич таким же голосом, каким он рассказывал **охотничьи истории: “День, как сейчас помню, был облачный, тихий. Собака моя, которую я, представьте себе, купил совершенно случайно у крестьянина и которая оказалась...”**» (I, 319). Если Аркадий Александрович подан как вариант Кармазинова, то Сергей Сергеевич временами начинает говорить, как Базаров или даже сам — хотя и тоже сильно шаржированный — Тургенев (точнее, герой-рассказчик «Записок охотника»). Внутренняя соположенность этих двух газдановских героев, благодаря этому, отчасти напоминает соотношение подделки и подлинника, пародии и оригинала.

Одни книги Кузнецова, упоминаемые на страницах «Полета», лишь отдаленно напоминают заглавия тургеневских произведений, в других — пародийность по отношению к ним выражена более явно. Так, в заглавии книги «Последний перегон», которую упоминает Сергей Сергеевич, «тургеневское» заключается лишь в его имплицитной темпоральности (ср. «Накануне», «Новь», «Довольно» и т. п.).[247] Зато другой роман Кузнецова

[247] В какой-то степени заглавие это напоминает «Merci» — заглавие сочинения, которое Кармазинов читает на «литературном утре» в знак своего прощания с литературным

«Весенняя симфония» задуман им «как “гимн молодости и любви”» (I, 386), что, разумеется, представляет собой недвусмысленную сатирическую аллюзию на тургеневскую «Песнь торжествующей любви».

7. Газданов и концептуализм

Зазор между творчеством и жизнью Тургенева, который отмечали некоторые его современники, Газданов, по всей видимости, обыгрывает, сделав Кузнецова своего рода **приживалом** в доме собственной жены Людмилы — аферистки и замечательной актрисы, хотя и не играющей на сцене:[248] «Она не знала ни привязанностей, ни любви, ни сожаления; и Аркадий Александрович, — когда примерно раз в месяц, по утрам и непременно в пижаме, она устраивала ему сцены за то, что он повесил пальто не туда, куда нужно, или бросил непотушенный окурок в корзину с бумагой, — испуганно смотрел на ее растрепанные волосы, бледные губы, тряс головой и предпочитал не задумываться над тем, как было возможно, что существовала такая чудовищная и неправдоподобная жизнь» (I, 326).

Дальнейшее развертывание этой пародии воспроизводит модель, по которой строились критические высказывания некоторых современников в адрес личности Тургенева: «…Аркадий Александрович был лишен самолюбия и нравственности. Он прекрасно понимал и знал, что это такое, и конфликты его героев имели чаще всего этические основания; но этому пониманию не соответствовали никакие его личные чувства. Он не был активно дурным человеком и не совершил бы нечестного поступка по отношению к ближнему; у него только совершенно **не было ни мужества, ни воли к независимости**» (I, 326). Разумеется, как во всякой пародии, ситуация в корне изменена, но ее острие нацелено как раз на то, в чем некоторые из знакомых писателя упрекали Тургенева: в недо-

творчеством и читателями. Одновременно в этом заглавии, по всей видимости, пародируется литература социалистического реализма.

[248] О ее театральных способностях свидетельствует эпизод, в котором Людмила пытается шантажировать Сергея Сергеевича сведениями о романе его жены с ее мужем: «— Вы знаете все? — медленно сказала Людмила, подняв на него глаза. — И вам не жаль меня? Это было сказано так искренне, голосом, столь далеким от какой бы то ни было искусственности или комедии, что Сергей Сергеевич пришел в восторг. — Это прекрасно, — сказал он. — Ça c’est reussi, mes hommages, madame» (I, 338). Прибавим к этому, что Людмила «была отличной пианисткой» (I, 325).

статке «мужества» и «воли к независимости». Точно так же следующая далее характеристика лишь самым общим образом направлена в адрес не раз декларированной слабохарактерности Тургенева: «И когда люди, угощавшие его прекрасным обедом и предлагавшие взаймы необходимые сто или двести франков, дурно отзывались о его друзьях, он **не защищал их**, потому что защита значила бы, что больше не будет ни обеда, ни денег. Он даже не думал обо всем этом. Это **выходило само собой**, настолько это было очевидно» (I, 327).

Тургеневский пессимизм подвергается в романе — отчасти также по модели «Бесов»[249] — разоблачению как искусственный: «В литературе он сразу усвоил себе один и тот же, раз навсегда взятый тон — **несколько усталого скептицизма** и постоянного, беспроигрышного эффекта — все тленно, все преходяще, все неважно и суетно. И так как это не требовало никакого усилия мысли, то все писалось легко и просто, и от этого автоматического разворачивания заранее придуманных положений Аркадий Александрович испытывал настоящее удовольствие, почти что радость, хотя судьбы его героев бывали обычно печальны» (I, 327). Однако в то же время черты Тургенева или, скорее Кармазинова, очевидно, соединены у Газданова с чертами современных ему писателей-графоманов, которых перед его глазами прошло, очевидно, великое множество.

В качестве главной причины литературного неуспеха Кузнецова названо то, что как раз и отличало, по представлениям Газданова, подлинных писателей, в частности, Достоевского,[250] от «второсортных», с его точки зрения — таких как Тургенев: «он не был способен испытать или понять ни соблазна преступления, ни разврата, ни сильной страсти, ни стремления к убийству, ни мести, ни непреодолимого желания, ни изнурительного физического усилия. Он был **полным и мягким человеком**, мирно прожившим свою жизнь в довольно приятной квартире, и ни разу его чувства не подвергались жестоким испытаниям смертельной опасности, голода или войны — все шло в культурных полутонах и оттого все получалось, в сущности, неубедительно» (I, 328).

В сочинениях Кузнецова Газданов — как и Достоевский в «Merci» Кармазинова —подчеркивает прежде всего их искусственность и неуместную откровенность: «Иногда, после обеда, он садился писать книгу, которая называлась “Весенняя симфония” и в которой он непривычными

---

[249] Ср.: «Тут казенный припадок **байроновской тоски**, гримаса из Гейне, что-нибудь из Печорина, — и пошла, и пошла, засвистала машина…» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 367).

[250] См. об этом в главе «Газданов и Достоевский».

словами описывал любовь двух молодых людей; причем в этой книге не было ни тлена, ни увядания, ни праха, а описывались вещи положительные и лирические; и это было бы неловко читать, как **неловко было бы смотреть на старую и толстую женщину в легком газовом платье, которая бы прыгала по сцене,** изображая юную сильфиду. Аркадий Александрович был слишком усталым человеком для того, чтобы внешнее такое его перерождение было прилично» (I, 332–333). Этот фрагмент также прямо навеян «Бесами». Ср.: «Правда, много говорилось о любви, о любви гения к какой-то особе, но, признаюсь, это вышло несколько неловко. К **небольшой толстенькой фигурке** гениального писателя как-то **не шло бы рассказывать**, на мой взгляд, **о своем первом поцелуе**…»[251]

«Деконструируя», если можно так выразиться, в романе «Полет» тургеневские «Дворянское гнездо» и «Первую любовь», Газданов вскрывает некоторую искусственность той концепции жизни, которую развивал в них Тургенев: за историями, рассказанными в этих произведениях Тургеневым, в реальной жизни, по Газданову, стоят обыкновенно иные и, как правило, более сложные вещи. Создавая свою версию пародийного Тургенева, Газданов, аналогичным с «Бесами» образом, приписывает Аркадию Кузнецову стремление укрыться от жестокой реальности за приятными легендами: «Таков был рассказ Аркадия Александровича о его первой жене, вернее, та легенда, которую он создал и которая ни в какой степени не походила на подлинную историю его женитьбы. В легенде, например, совершенно отсутствовало какое бы то ни было упоминание о приданом; а, вместе с тем, именно это не упоминавшееся приданое явилось одновременно и причиной ухаживания Аркадия Александровича, и решившим все фактором. <…> Он терпеливо сносил все и для оправдания своей снисходительности придумал теорию, извинявшую поведение старухи и ее нервность, которые объяснялись тем, что она много страдала, — что было неправильно: старуха не знала никаких страданий и прожила благополучнейшую жизнь; ей было только невыносимо жаль ста тысяч своей дочери» (I, 329–330).

И, разумеется, как и у Достоевского, в газдановском «Полете» не обходится без сатирического обыгрывания неумения Тургенева плавать, как известно, стоившего писателю серьезных ударов по его личной репутации: «— Как обидно, в сущности, что природа обошла человека, не дав ему способности летать, **не дав ему способности плавать**! Я бы поплыл сейчас далеко-далеко! — И Ольга Александровна, которая смеялась бы,

[251] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 10. С. 366.

если бы это сказал другой человек, как она смеялась бы над его неловкими движениями и **неуверенностью в воде**, умилялась его поведению и вместе с ним жалела, что человек обижен природой» (I, 333). Ср. в «Бесах»: «И вдруг все исчезает, и великий гений переправляется зимой через Волгу. Две с половиною страницы переправы, но все-таки попадает в прорубь. Гений **тонет**, — **вы думаете, утонул? И не думал**...»[252]

В целом пародийное изображение Тургенева в романе «Полет» является составным элементом интертекстуальной поэтики Газданова, создававшего свои романы как художественную трансформацию и полемическую интерпретацию русского классического романа и не в последнюю очередь прозаического творчества Тургенева. Метатекстуальность проанализированных выше эпизодов с Кузнецовым имеет настолько сложный характер, что, быть может, не совсем укладывается в современные общие классификации типов интертекстуальных связей.[253] Ведь непосредственно в образе Кузнецова содержатся аллюзии не столько к произведениям Тургенева, сколько к пародийному изображению писателя Достоевским. Пародия Газданова на Тургенева, благодаря этому, как бы удваивается; ее правомерность подкрепляется авторитетом Достоевского. И в то же время в чем-то она оказывается парадоксальным образом направлена против развенчания Тургенева Достоевским как писателя: в голосе Сергея Сергеевича, критически оценивающего Кузнецова и более других героев близкого к позиции имплицитного автора, иногда отчетливо звучат интонации самого Тургенева и его героев. Все это показывает, что Газданов также, хотя и не в такой степени, как Набоков, может считаться одним из ближайших предшественников концептуализма.

---

[252] Там же.

[253] Изложение основных из них см.: *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М., 2008; *Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000. С. 120–159.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ГАЗДАНОВ И ДОСТОЕВСКИЙ



Литература писателей младшего поколения первой русской эмиграции представляет собой в значительной степени результат критического осмысления творчества русских классиков XIX века. Особую роль при этом играл Ф. М. Достоевский, который одних из этих писателей слишком себе подчинял, а у других — вызывал сильное отторжение. Примером первого рода может послужить творчество В. С. Яновского, примером второго — творчество позднего Газданова. Впрочем, более частым вариантом было как раз соединение обоих типов влияния. Отторжение от Достоевского у Газданова и Набокова носит во многом декларативный характер, зато их внутренняя связь с ним, подчас сознательно маскируемая, не вызывает ни малейших сомнений.[254] Отдельные проявления подобной связи у Газданова уже были отмечены специалистами.[255] Целый ряд других сущностных переосмыслений Достоевского этим писателем является предметом настоящей работы.

---

[254] См., например: *Сараскина Л.* Набоков, который бранится // В. В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб., 1999. С. 542–570; *Долинин А .А.* Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб., 2004. С. 199–213.

[255] См., напр.: *Александрова Э. К.*: 1) «Негодяи» Газданова в свете героев Достоевского // Лесная школа: труды VI Междунар. летней школы на Карельском перешейке по русской литературе / под ред. А. Балакина, А. Долинина, А. Кобринского, А. Костина, О. Лекманова, М. Люстрова. Пос. Поляны (Усикирко) Лен. обл., 2010. С. 253–265; 2) Отзвуки Достоевского в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Достоевский: материалы и исследования. СПб., 2010. Т. 19. С. 352–364; *Боярский В. А.*: 1) «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского и «Возвращение Будды» Г. Газданова: Некоторые мотивные аналогии // Хронос [сайт]. Русская национальная философия в трудах ее создателей. URL: http://www.hrono.ru/statii/2002/boyar_gazd01.html (дата обращения: 23. 12. 2009); 2) «Ночные дороги» Г. Газданова и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского: Опыт сопоставительного анализа // Исследовано в России [Электронный журнал] 2001. № 26. С. 273–281. URL: http://zhurnal.are.relarn.ru/articles/2001/0026.pdf (дата обращения: 10. 10. 2008); *Гассиева В. З.*, *Калоева Л.* Газданов и Достоевский: (Достоевский в публицистике и художественном мире Газданова) // Дон. 2007. № 12. С. 204–220; *Новиков М. С.* A View to a Kill: От Родиона Раскольникова к Винсенту Веге: Криминальный герой у Газданова // Возвращение Гайто Газданова. С. 137–143 (то же: Гайто Газданов в контексте русской и европейской культуры. С. 91–95); *Рубинс М.* Газданов и Достоевский, или Сюжеты русской классики в романе «Ночные дороги» // Достоевский и русское зарубежье XX в. / под ред. Ж. Ф. Жаккара, У. Шмида. СПб., 2008. С. 79–97; *Сыроватко Л. В.* Ф. М. Достоевский глазами «молодого поколения» русской эмиграции (1920–1940) // Достоевский и XX в. М., 2007. Т. 2. С. 68–177.

1. Рассказ «Черные лебеди» как метатекст

Характер интертекстуальных связей раннего Газданова с Достоевским лучше всего можно проследить на примере известного рассказа писателя «Черные лебеди» (1929). Его главный герой Павлов, сообщающий герою-рассказчику точную дату своего самоубийства и, несмотря на все аргументы последнего, исполняющий свое намерение, в ответ на вопрос о Достоевском «молодого поэта, увлекавшегося философией, русской трагической литературой и Ницше», называет этого русского писателя «мерзавцем» и «истерическим субъектом, считающим себя гениальным, мелочным, как женщина, лгуном и картежником на чужой счет». «Если бы он был немного благообразнее, он поступил бы на содержание к старой купчихе», — добавляет он, а на вопрос о творчестве Достоевского реагирует следующим образом: « — Это меня не интересует <…> я никогда не дочитал ни одного его романа до конца. Вы меня спросили, что я думаю о Достоевском. В каждом человеке есть одно какое-нибудь качество, самое существенное для него, а остальное — так, добавочное. У Достоевского главное, что он мерзавец» (I, 672).

Столь критический взгляд на личность Достоевского, несомненно, в значительной степени заимствован Газдановым из книги Льва Шестова «На весах Иова» (1929). В частности, в ней цитируется письмо Н. Н. Страхова к Л. Н. Толстому, в котором приведены малодостоверные сведения о растлении Достоевским малолетних: «Лица, наиболее на него (Достоевского. — *С. К.*) похожие, — это герой “Записок из подполья”, Свидригайлов и Ставрогин. <...> В сущности, впрочем, все его романы составляют самооправдание, доказывают, что в человеке могут ужиться с благородством всякие мерзости».[256] Мысль эта развита в книге Шестова довольно подробно.[257]

В то же время, как уже отмечалось в примечаниях к рассказу, в своей характеристике Достоевского Павлов «пользуется художественными средствами самого Достоевского: “благообразие” — многократно используемый в последних романах (особенно “Подростке”) авторский

---

[256] Знакомство писателя с таким представлением Шестова о личности Достоевского, восходящее к тем же малодостоверным свидетельствам Н. Н. Страхова, обнаруживает поздняя статья Газданова «О Чехове»: «… по словам Страхова, Достоевский был чем-то вроде соединения Федора Павловича Карамазова со Свидригайловым…» (III, 663), — и ссылка на это же свидетельство Страхова в письме Газданова к Г. В. Адамовичу (V , 157).

[257] См. об этом в главе «Гайто Газданов, Василий Розанов и Лев Шестов».

термин; фактически Достоевский приравнивается к собственному персонажу — черту из кошмара Ивана Федоровича (“Братья Карамазовы”, кн. 11, “Брат Иван Федорович”, гл. 9. “Черт. Кошмар Ивана Федоровича”), “приживальщику… умеющему составить партию в карты”, мечтающему “воплотиться… в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху”. Мелочность, пошлость черта (“он не сатана… он просто черт, дрянной, мелкий черт…”) Ивану тяжелее всего вынести» (III, 854).[258]

Этим, впрочем, дело не ограничивается. По мнению В.З.Гассиевой и Л. Калоевой, «аналогия выходит за рамки “Братьев Карамазовых” и охватывает “Бесов” и “Бедных людей”. Павлов подобен не столько Ивану Карамазову, сколько Кириллову из “Бесов” и Макару Девушкину из ”Бедных людей”. С первым роднит его то, что они оба — хладнокровные самоубийцы по убеждению, а со вторым — реакция на художественные произведения с героями, словно с них списанными и оголяющими их внутренний мир, недовольство авторами за суровую правду о миропорядке».[259]

Особенно неожиданным, но от этого тем более интересным представляется второе из сопоставлений исследовательницы: «Вспомним, как был задет за живое “Шинелью” Гоголя Макар Девушкин и как болезненно, раздраженно среагировал он на гоголевскую правду: “Как! Так после этого и жить себе смирно нельзя, в уголочке своем <…>, чтобы и тебя не затронули, чтобы и в твою конуру не пробрались да не подсмотрели. <…> Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать <…>, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уже вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено! <…> Да ведь это злонамеренная книжка, Варенька <…>. Да ведь после такого надо жаловаться, Варенька, формально жаловаться». Чем это не подобие гнева Павлова против Достоевского, против его “жестокого таланта”, против “высшего

---

[258] В. З. Гассиева и Л. Калоева уточняют: «На самом деле, Иван Карамазов называет черта “негодяем”, Павлов Достоевского — “мерзавцем”. Иван Карамазов говорит черту: “Ведь ты приживальщик”, — и черт подтверждает: “Кто же я, как не приживальщик? <…> Моя мечта это — воплотиться <…> в какую-нибудь толстую стопудовую купчиху”. Буквально то же самое говорит Павлов о Достоевском: “Если бы он был немного благообразнее, он поступил бы на содержание к старой купчихе”. Автор-повествователь в “Братьях Карамазовых” относит черта к “умеющим порассказать, составить партию в карты”. По мнению Павлова, таков и Достоевский — “лгун, картежник на чужой счет”» (*Гассиева В.З.*, *Калоева Л.* Газданов и Достоевский. С.208).

[259] Там же.

реализма" писателя, "изображения всех глубин души человека"».[260] Как видим, даже критика Достоевского представляет собой у Газданова палимпсест текста самого Достоевского и формулируется в соответствии с психологической логикой самого писателя.

Впрочем, и эти сопоставления Павлова с героями Гоголя и Достоевского отнюдь не исчерпывают вопроса. К ним необходимо прибавить параллели с Крафтом («Подросток»), а также с Ипполитом Терентьевым, с князем Мышкиным и с Фердыщенко («Идиот»), со Свидригайловым и Ставрогиным. Таким образом, в действительности ситуация у Газданова такая: в его рассказе, в соответствии с художественной логикой самого Достоевского, писателя отрицает его же герой, перенесенный в новую эпоху и в особую культурную ситуацию (эмиграция, Париж). Достоевский и в самом деле возмущает Павлова, как Гоголь Макара Девушкина: по всей видимости, именно потому, что многих его героев он воспринимает как «пасквиль» на самого себя. Разумеется, таким пасквилем могли показаться Павлову в первую очередь именно «идейные самоубийцы» Достоевского: Кириллов, Крафт, Ипполит Терентьев.

Выше уже приводилась параллель В. З. Гассиевой и Л. Калоевой между Павловым и Кирилловым: «...они оба — хладнокровные самоубийцы по убеждению». Действительно, на первый взгляд Павлов относится к тому же разряду «логических самоубийц», что и Кириллов, да, кстати говоря, и Крафт. В «Подростке» о Крафте это сказано не менее определенно, чем в «Бесах» о Кириллове: «...можно сделать логический вывод какой угодно, но взять и застрелиться вследствие вывода — это, конечно, не всегда бывает» (13, 135). И Кириллов, и Крафт действительно совершают самоубийство как логическое следствие определенного убеждения. Для Кириллова это бунт против Бога, его стремление «волю свою изъявить» и тем самым утвердить себя как человекобога. Для Крафта — ощущение бессмысленности существования, поскольку «русский народ есть народ второстепенный» (13, 44).

Кажется, Павлов в этом отношении нисколько не отличается от названных героев Достоевского. Он действительно обосновывает свое самоубийство логическим путем: «...живу я, как вы знаете, довольно скверно, в будущем никаких изменений не предвижу и нахожу, что это очень неинтересно. Дальнейшего смысла так же продолжать есть и работать, как сейчас, я не вижу» (III, 127). Однако все-таки речь у Газданова идет лишь о бессмысленности существования и о скуке без какого-либо до-

[260] Там же.

полнительного идеологического обоснования самоубийства, которым у Кириллова выступает бунт против Творца, а у Крафта — ощущение исторической второстепенности русского народа»: «…никому решительно моя жизнь не нужна <…>. В Бога я не верю; ни одной женщины не люблю. Жить мне скучно: работать и есть? Меня не интересует ни политика, ни искусство, ни судьба России, ни любовь: мне просто скучно» (III, 139).

Таким образом, Павлов лишь внешне, по форме обоснования своего решения такой же «логический самоубийца», как Крафт и Кириллов, а по содержанию он экзистенциальный герой, в рассуждениях которого ощущаются, впрочем, и некоторые романтические ноты. Избрав в качестве своего героя представителя «бедных людей» среди эмигрантской интеллигенции, Газданов показывает, что обычно такие люди кончают с жизнью не по каким-то идейным мотивам, а вследствие разрыва человеческих связей и экзистенциального безразличия к чисто физическому существованию.

По сравнению с «Бесами» и «Подростком» в «Черных лебедях» аргументы против логического самоубийства выдвинуты более прямым и открытым образом: «Вот вы говорите, что вам скучно и что в вашем существовании нет смысла. Как такие абстрактные идеи могут вас заставить совершить какой бы то ни было поступок, вернее, я считаю этот вопрос второстепенным. Представьте себе, что я работаю четырнадцать часов подряд, устаю как собака и становлюсь голоден так, точно не ел три дня. Затем я иду в ресторан, плотно обедаю, прихожу домой, ложусь на диван и закуриваю папиросу. На кой черт мне смысл? <…> Или еще, — продолжал я. — Представьте себе, что вы прожили год без женщины <…> и потом вы добились благосклонности девушки, которая становится вашей любовницей. Неужели и в этом вас будет интересовать смысл?» (III, 140).

У Достоевского рационализм, толкающий его героев-самоубийц на принятие столь важного решения, ставится под сомнение всем ходом художественного повествования. Это, в частности, имеет место в «Подростке», в котором точка зрения героя-рассказчика *ЧЛ*, противопоставленная позиции Павлова, отдаленно напоминает взгляд Версилова на смысл жизни: «жить с идеями скучно, а без идей всегда весело»; «Ну, уж если очень одолеет скука, постарайся полюбить кого-нибудь или что-нибудь или даже просто привязаться к чему-нибудь» (13, 173, 178). Таким образом, герой-рассказчик *ЧЛ* противопоставляет Павлову чеховско-шестовское сознание бессмысленности вопросов о смысле жизни, в каком-то отношении развившееся из версиловского культа «живой жизни».

Чем же еще мог так возмущать Достоевский газдановского героя? Быть может, как «пасквиль» на самого себя Павлов мог воспринять то, что большинство героев-самоубийц у Достоевского неоднократно откладывает исполнение своего намерения. Целый ряд газдановских характеристик Павлова как будто бы направлены на то, чтобы подчеркнуть отличие его от Кириллова, и в особенности от Ипполита Терентьева. «Этот человек никогда не лгал и не хвастался», — сказано в самом начале рассказа сразу после слов героя-повествователя о том, что Павлов говорил о своем намерении застрелиться 25 августа и что 26 августа его труп был обнаружен в Булонском лесу. Поскольку тип самоубийцы в читательском сознании того времени прочно ассоциировался с некоторыми героями Достоевского, отмеченная выше черта Павлова подчеркивает его отличие от Крафта, Кириллова и Терентьева.

Во время последней встречи герой-рассказчик лишь очень недолго пытался убедить Павлова отказаться от самоубийства. Его ремарка: «Я не был бы так лаконичен, если бы не знал, что Павлов никогда не меняет своих решений и что отговаривать его — значит попусту терять время» (I, 660) — не только еще раз противопоставляет Павлова героям Достоевского. Одновременно и сам герой-рассказчик оказывается противопоставлен тем героям Достоевского, которые, с одной стороны, неоднократно и подолгу убеждают, например, Кириллова отказаться от его намерения, и с другой — напротив, торопят его (т. е. Петру Верховенскому).

Резкий отзыв Павлова о Достоевском следует сразу за многочисленными мелкими эпизодами из жизни этого героя и окружающих его людей. Практически к каждому из этих эпизодов можно без особого труда обнаружить прямые параллели в творчестве Достоевского. В частности, прекрасно понимая, что его обманывают, Павлов одалживает прохожим деньги.[261] Эпизоды эти представляют собой отчетливую параллель к тем страницам романа «Идиот», где князь Мышкин, одалживает деньги Келлеру, который для того, чтобы их получить, вначале исповедуется ему (8, 256–259). Особенно напоминает Келлера, не скрывавшего от Мышкина,

[261] Уже из этих эпизодов ясно, насколько «справедлива» следующая характеристика Павлова, данная В. Гассиевой и Л.Калоевой: «это духовно и душевно опустошенный человек, потерявший смысл жизни и “душевную жалость” к людям. Не награжденный “очень сильным умом”, но обладающий “особенной независимостью мысли”, “полной свободой” от всего (III, 138); холодный, расчетливый самоубийца. Единственный проблеск света в нем — это память о влюбленной паре австралийских черных лебедей. Павлов “слишком чужд” герою-повествователю и не вызывает у него ни симпатии, ни жалости» (там же).

на что ему нужны деньги, «русский хромой», который «с необыкновенной быстротой» рассказывает о себе разные истории и при этом спрашивает деньги «почти наставительно»; потом его видят в кафе за бутылкой вина (I, 667). Этот параллелизм только подчеркивает серьезное отличие Павлова от Мышкина. Одалживая деньги попрошайкам, герой Газданова разговаривает с ними скорее тоном Лизаветы Прокофьевны Епанчиной: «В общей сложности я заплатил вам пятьдесят франков: я считаю, что таких денег вы не стоите», «Я другому человеку не дал бы; но ведь он не человек, я ему сказал это» (III, 665, 667).

Павлов воспроизводит расхожие разговоры героев Достоевского. Так, например, его рассказ о том, как он «раньше был вором», и рассуждение о том, что «большинство людей воры» (III, 663), разумеется, также заимствованы, на сей раз из репертуара Фердыщенко: «Князь, позвольте вас спросить, как вы думаете, мне вот все кажется, что на свете гораздо больше воров, чем неворов, и что нет даже такого самого честного человека, который бы хоть раз в жизни чего-нибудь не украл». В ходе этого разговора князь Мышкин краснеет и отвечает: «Мне кажется, что вы говорите правду, но только очень преувеличиваете», — из чего Фердыщенко делает вывод, что «князь все равно что сознался», а сам Фердыщенко рассказывает историю о том, как он украл в гостях три рубля, за что на следующий день «согнали служанку». В заключение, оправдываясь и намекая на Епанчина, чья очередь рассказать о «самом скверном поступке» в своей жизни наступает теперь, Фердыщенко говорит: «Самые скверные поступки и всегда очень грязны, мы сейчас это от Ивана Петровича услышим; да мало ли что снаружи блестит и добродетелью хочет казаться, потому что своя карета есть. Мало ли кто свою карету имеет… И какими способами…» (8, 123–124).

Если рассказ Фердыщенко призван доказать, что «можно украсть, вором не бывши» (8, 123–124), то Павлов утверждает, что «в душе почти каждый человек вор» и в то же время начинает с заявления: «я раньше был вором; но теперь решил, что не стоит, и перестал воровать, и теперь уж больше ничего не украду». В ходе этого разговора герой-рассказчик все же находит среди их знакомых одного, о котором Павлов говорит: «Нет, Сережа никогда не украдет <…>. Никогда». (III, 130, 131). При этом лицо Павлова в первый раз принимает «непривычное для него, мягкое выражение», и он улыбается «совсем иначе, чем всегда, — удивительной и открытой улыбкой» (III, 664). Отзыв этот сделан о герое, который в ночь «накануне одного из важных экзаменов» не спит не потому, что боится не сдать, а потому что мечтает о яхте, при этом не обращая внимания

на свой упавший на одеяло окурок: «Дай ему разгореться, тогда будет видно. Но чаще всего они потухают: табак сырой» (III , 664).

Приведенные параллели между Павловым и Фердыщенко представляют собой «неатрибутированные аллюзии, которые лучше всего выполняют функцию открытия нового в старом».[262] В данном случае вместо «сального шута» Фердыщенко сходным образом рассуждает весьма порядочный человек, причем если первый закончил намеком на преступный характер любого нажитого состояния, то второй приходит к выводу о том, что честные люди все же существуют. И примером честного человека оказывается беспечный идеалист.

Наконец, самоубийство Павлова также обставлено им в духе Достоевского, а сам образ «черных лебедей», давший заглавие всему рассказу, по-видимому, нужен не в последнюю очередь для того, чтобы мотивировать замену Америки (у Достоевского)[263] на Австралию. То, что Павлов «в сущности, уезжает в Австралию», — разумеется, почти цитата из Свидригайлова. Однако гораздо важнее географических предпочтений наполнение героем Газданова идеи смерти, — относительно которой у Свидригайлова с его специфическими представлениями даже о потусторонней жизни никаких иллюзий не было (ср.: 5, 272, 473, 474), — тем особым мистическим восторгом, которым Плотин заразил Шестова. Намерение совершить самоубийство, которое Свидригайлов имеет в виду, говоря о своем якобы предстоящем отъезде на другой континент, у Газданова, как и у Шестова, оказывается и в самом деле дверью в иное, лучшее существование. Первая часть книги «На весах Иова», посвященная Достоевскому, открывается и заканчивается словами Эврипида, в которых Шестов усматривает «смысл всех творений Достоевского»: «Кто знает, — может, жизнь есть смерть, а смерть есть жизнь».[264]

---

[262] *Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности. С. 132.

[263] Америка неоднократно появляется у Достоевского и в других произведениях (так, например, и Ефим Зверев из «Подростка», и сам Аркадий Долгорукий собираются «бежать в Америку» — 13, 42), однако лишь Свидригайлов говорит о своем намерении уехать в Америку, подразумевая под этими словами самоубийство.

[264] *Шестов Л.* На весах Иова. С. 25–30. Тем, что Павлов отказывается от попытки исполнения своей мечты увидеть черных лебедей, он немного напоминает другого самоубийцу Достоевского — Смердякова, добровольно признавшегося в убийстве Федора Павловича Ивану Карамазову и вернувшего ему деньги: «Не надо мне их вовсе-с <…>. Была такая прежняя мысль-с, что с такими деньгами жизнь начну, в Москве али пуще того за границей, такая мечта была-с, а пуще всего потому, что все позволено» (15, 67). Однако это сходство только подчеркивает отличие в причинах отказа от своей мечты Павловым: «…я думал об одной поездке, но теперь мне кажется, что если бы она вдруг не оправдала моих надежд, то это было бы для меня самым сильным ударом» (I, 673).

Таким образом, с точки зрения интертекстуальных связей с Достоевским, рассказ Газданова имеет метатекстуальный характер («пересказ, вариация, дописывание чужого текста и интертекстуальная игра с претекстами»).[265] Преобладает у Газданова второй из этих типов: вариация на тему претекста. Едва ли не большая часть мотивов этого рассказа представляют собой чистую экстраполяцию героя Достоевского в современное Газданову русское зарубежье.

Павлов оказывается похож также и на ранних героев Достоевского, петербургских «мечтателей». Он периодически бросает работу и целые дни «думает» дома: «я узнал, что Павлов, этот непоколебимый и непогрешимый человек, **был, в сущности, мечтателем**» (I, 668). Целые дни проводит дома, размышляя, и Кириллов. Не исключено, что параллели из произведений Достоевского можно подобрать и к целому ряду других эпизодов рассказа и иным особенностям характера Павлова (например, к его ночным прогулкам и размышлениям о Сен-Симоне, стопроцентной честности в настоящем и воровству в прошлом, скептицизму по отношению к университету и тайному окончанию его, только усилившему этот скептицизм, его удовлетворенности тем, что «все-таки на свете много дураков» (I, 669) и отказу взять деньги у Свистунова («мне не нравится ваша услужливость» — I, 670), прямому «Вы мне не нужны» (I, 672) в ответ на предложение сожительства со стороны женщины и единственному, странному увлечению «черными лебедями»). Однако скорее большинство из них все же имеют не литературное, а реально-биографическое происхождение.

Интересно сопоставить образ Павлова в *ЧЛ* с посмертной статьей Газданова «О Поплавском».[266] Например, в рассказе: «улыбаясь своей обыкновенной, **обидной и холодной улыбкой. <...> У него была особенная улыбка**, от которой вначале становилось неприятно: это была улыбка превосходства...» (I, 662) и в статье: «...**у него были** небольшие глаза, неулыбающиеся, очень **чужие** и очень **холодные**». В рассказе: «Я не мог бы сказать, что любил Павлова, он был мне слишком **чужд** — да и он **никого не любил**, и меня так же, как остальных» (I, 665) и в статье: «Он понимал гораздо больше, чем нужно; а **любил, я думаю, меньше, чем следовало бы любить**» (I, 741). В рассказе: «Павлов был самым удивительным человеком во многих отношениях; и, конечно, **самым выносливым физически**. Его тело не знало утомления...» (I, 661), в статье:

---

[265] *Фатеева Н.* Контрапункт интертекстуальности. С. 142–143. О типологии межтекстовых отношений см. также.: *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. С. 83–111.

[266] Впервые: Современные записки. 1935. № 59.

«человек **с хорошими бицепсами**, в то время **23-летний спортсмен...**» (I, 744). В рассказе: «...он был слишком далек и **холоден**», в статье: «В нем было много непонятного на первый взгляд, как непонятна была та **душевная холодность**, с которой иногда он говорил о самых лирических своих стихах» (I, 744). В рассказе: «я **работаю на фабрике** и живу довольно плохо. <...> работать и есть?» (I, 673), в статье: «но ведь и то, что человек, посвятивший лучшее время своей жизни литературе, **вынужден заниматься физическим трудом**, — это тоже смерть, разве что без гроба и панихиды» (I, 742). В рассказе: «Я бы не мог сказать, что мне было жаль Павлова, как жаль было бы товарища, у которого, **может быть, вырвал бы из рук револьвер**» (I, 673), в статье: «**Я не знаю**, **могли ли мы удержать его от этого смертельного ухода**. Но что-то нужно было сделать — и **мы этого не сделали**» (I, 745).

Разумеется, Павлов, в отличие от Поплавского, не поэт, но в какой-то степени «черные лебеди» в рассказе — это метафора поэзии, ведь говорит он о них как о чем-то глубоко поэтичном. От Поплавского у Павлова также проживание на Монпарнасе и пристрастие к ночным прогулкам по Парижу. Нетрудно заметить, что статья Газданова «О Поплавском» в какой-то мере представляет собой соединение отдельных, несколько измененных деталей рассказа. Скорее всего, это произошло непроизвольно, поскольку прототипом Павлова, как это явствует из приведенных сопоставлений, был Поплавский, а статья написана примерно шестью годами позже, чем рассказ.[267]

Бросается в глаза также связь газдановского образа, поставленного в заглавие рассказа, с мотивами «Флагов» («Черная мадонна», «Роза смерти» («В черном парке мы весну встречали...»), «Черный дирижабль летел» («Мистическое рондо II»), «Черный заяц», «черные волны», «черный штандарт», «чернокрылая... судьба» («Морелла II»)).[268] Пристрастие к черному наряду и вообще к черному цвету[269] вообще сближает Газданова с Поплавским.

---

[267] Кстати, Поплавский также увлекался Шестовым. См.: *Орлова О.* Газданов. М., 2003. С. 158. О значении для поэта книги Шестова «На весах Иова» см.: *Семенова С.* Русская религиозно-философская мысль и пореволюционные течения 1930-х годов в эмиграции // *Гачева А., Казнина О., Семенова С.* Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. М., 2003. С. 312.

[268] Сборник Б. Поплавского «Флаги» вышел в 1931 г., но большинство из выше названных стихотворений ранее печатались в периодических изданиях, причем главным образом в «Современных записках» и «Воле России», в которых помещал свои произведения и Газданов.

[269] См. о нем: *Проскурина Е. Н.* Единство иносказания. С. 72–73.

Однако отдельные черты Поплавского искусно соединены в рассказе с автобиографическими чертами самого Газданова, хорошо известными нам хотя бы по «Ночным дорогам». Это и работа на фабрике, и денежные вспомоществования многочисленным русским незнакомцам, и учеба в Сорбонне, которую, правда, в отличие от Поплавского, Газданов не окончил. Показательно, что и сама фамилия героя «Павлов», с одной стороны, представляет собой сокращенную анаграмму фамилии «**Поплав**ский», а с другой, оканчивается так же, как и «Газдан**ов**».

Диалог-спор с Павловым героя-рассказчика кончается скорее его переходом на позиции Павлова (герою-рассказчику в то утро кажется, что он «только что услышал и понял» «самые важные вещи» — I, 676), чем наоборот. Это обстоятельство, а также наличие автобиографических черт в образе Павлова показывает, что все же экзистенциальная позиция в рассказе доминирует. Эта экзистенциальная позиция, которой еще нет ни у одного из героев Достоевского и которая может быть понята лишь в контексте дальнейшего мировоззренческого движения (от Достоевского к Чехову, затем к Шестову и, наконец, к Газданову, Поплавскому и Набокову), и отличает Газданова от Достоевского в первую очередь. Ее проявление можно видеть и в восходящем к позднему Толстому понимании смерти как инобытия. Недаром Павлов верит в то, что смерть — это лучший способ осуществления его мечты, который, по крайней мере, не грозит возможностью разочарования в ней: «В сущности, я уезжаю в Австралию».

Общая картина мира у Газданова, следовательно, выглядит следующим образом. Мир русской эмиграции в Париже — это мир различных типов русского человека,[270] лучше всего запечатленных, а может быть, отчасти и созданных Достоевским, перенесенный в современную эпоху и в абсолютно чуждую для них окружающую обстановку. Следствием чего становится удвоенное отчуждение — этнокультурное отчуждение русского героя от Франции (впрочем, едва намеченное в рассказе) и экзистенциальное отчуждение современного интеллигента от мира окружающего мещанства, «всемства».

В своем раннем творчестве Газданов стал выразителем той полемической тенденции по отношению к творчеству Достоевского, которая сформировалась в кругу младшего поколения писателей первой русской

---

[270] Наряду с этим национальным измерением у Газданова, разумеется, присутствует и универсальное. Так, например, один из уличных попрошаек, рассказывающий Павлову и герою-рассказчику свою вымышленную историю и предлагающий взглянуть на его бумаги, — француз (см.: I, 666).

эмиграции. Наиболее отчетливо эта тенденция выразилась, например, в «Тезисах против Достоевского» Г. Ландау: «Для Достоевского осталась скрытой жизнь и духовная полнота. <…> Он видит человека в мрачном страдании, но не видит его в светлой радости. <…> Судьба человека, его трагедия и поиски разрушения остались искаженными в творчестве Достоевского. Гипнотизирующая сила его взвинченного и одностороннего гения превращает эту искаженность в великую духовную опасность».[271] Однако эта полемическая тенденция по отношению к Достоевскому непосредственно выразилась только в прямых павловских эскападах, направленных против писателя. При этом одновременно *ЧЛ* построены как метатекст Достоевского.

2. Палимпсесты Достоевского у Газданова

Рассказ «Черные лебеди» представляет собой — если только дело не обстоит наоборот — развитие небольшого эпизода «Вечера у Клэр».[272] Естественно поэтому предположить, что и этот первый роман Газданова отнюдь не свободен от влияния Достоевского. Хотя другие рассказы писателя не связаны с Достоевским так тесно, как *ЧЛ*, зато не только *ВК*, но и почти все остальные романы Газданова представляют собой в той или иной степени закамуфлированные и осложненные другими влияниями палимпсесты Достоевского. Пары: «Возвращение Будды» — «Братья Карамазовы», «Ночные дороги» — «Записки из Мертвого дома», — внешне достаточно очевидны и уже были предметом специального анализа.[273]

Что касается «Вечера у Клэр», то его связывает с Достоевским (и отчасти с Тургеневым) прежде всего тема первой любви. Взаимная любовь со стороны героини представляется герою-рассказчику *ВК* почти

---

[271]*Ландау Г.* Тезисы против Достоевского // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994. С. 214. Впервые: Числа. 1932. Кн. IV. С. 145–163.

[272] Рассказ и роман связывает также и центральный образ рассказа, использованный в заглавии: «Я любил даже акварельную Леду с лебедем, висевшую на стене, хотя **лебедь был темного цвета**. — **Наверное, помесь обыкновенного лебедя с австралийским**, — сказал я Клэр…» (I, 90). Впоследствии этот образ еще раз появляется на страницах «Возвращения Будды», где инспектор Прюнье, которому поручены розыски золотой статуэтки, оказывается человеком, страстно увлеченным зоологией: «Он буквально впал в лирический экстаз, когда заговорил об австралийской фауне, в которой обнаружил удивительные познания: он описывал мне <…> трагическую красоту — как он выразился — **черного лебедя**» (III, 249).

[273] *Боярский В. А.*: 1) «Ночные дороги» Г. Газданова и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского; 2) «Братья Карамазовы» и «Возвращение Будды».

столь же невозможной, как и юному мечтателю «Белых ночей». При этом внешние препятствия: муж у Клэр и жених у Настеньки — на самом деле есть. Тем не менее, автобиографический герой Газданова все же добивается любви Клэр, но возможным это становится лишь в Париже, то есть, в известной степени, «в другом мире», и благодаря французской ветрености героини, которая оставляет русского героя глубоко разочарованным. Исходная сюжетная схема Достоевского претерпевает тут существенные изменения вследствие тех значительных этнокультурных отличий героев, которые привносит в нее Газданов. Впрочем, главное в этом романе связано не с Достоевским.[274]

Автобиографический «Вечер у Клэр» содержит рассказ героя-рассказчика о том значении, которое имело для него в юные годы чтение книг, и о том месте, которое в этом чтении занимал Достоевский: «Потом сразу наступил такой период жизни, когда я потерял себя и перестал сам видеть себя в картинах, которые я себе рисовал. Я тогда много читал; помню портрет Достоевского на первом томе его сочинений. Эту книгу у меня отобрали и спрятали; но я разбил стеклянную дверцу шкафа и из множества книг вытащил именно том с портретом. Я читал все без разбора, но не любил книг, которые мне давали…» (I, 52). Далее упоминаются его расспросы «об атеистическом смысле “Великого инквизитора”» гимназического законоучителя, который вдобавок внешне напоминал ему «Великого инквизитора в миниатюре: он был непобедим в диалектических вопросах и вообще был бы более хорош как католик, чем как православный» (I, 112).[275]

Роман «История одного путешествия» (1934–1935) также написан «под знаком Достоевского»: одну из главных героинь, возлюбленную автобиографического героя, зовут **Аглая**; сам Володя рекомендует себя: «просто **мечтатель**» (I, 236); история Артура — влюбленного в проститутку Викторию, которая, не считая себя достойной, отказывается выйти за него замуж, и за оскорбление которой Артур убивает доктора Штука, — несколько напоминает историю отношений Настасьи Филипповны с князем Мышкиным в «Идиоте».[276] Могло ли и быть иначе в этом

---

[274] См. главы «Гайто Газданов, Марсель Пруст и Лев Толстой», «Газданов и Джойс» и «Транскультурный дискурс Газданова».

[275] Подробнее см.: *Александрова Э. К.* Отзвуки Достоевского в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Достоевский. Материалы и исследования / Ред. Н. Ф. Буданова, С. А. Кибальник. СПб., 2010. Т. 19. С. 352–364.

[276] Ср. суждение Е. Н. Проскуриной: «Образ Виктории варьирует “святых грешниц” Достоевского» (*Проскурина Е. Н.* Единство иносказания. С. 75).

довольно своеобразном романе Газданова, автохарактеристику которого нетрудно увидеть в следующих словах повествователя о романе, который пишет Володя: «В роман входило все или почти все, о чем думал Володя: исправленные и представленные не так, как они были, а как ему хотелось бы, чтобы они произошли, многие события его жизни; рассказы обо всем, что он любил» (I, 280)?

3. Арена борьбы «за» и «против» Достоевского (О романе Газданова «Полет»)

Зато следующий роман Газданова «Полет» (1939) становится уже настоящей ареной борьбы с Достоевским. Главная героиня его, Лиза, вступающая в интимные отношения сначала с мужем своей сестры Сергеем Сергеевичем, а затем и с его сыном, прямо названа почитательницей этого писателя: «...любимым ее автором был Достоевский, которого Сергей Сергеевич никогда не мог читать без сдержанного раздражения и усмешки» (I, 334). Сергей Сергеевич, в обрисовке которого явственно выделяются черты Штольца и Петра Адуева, напротив, последовательно характеризуется как человек, которому, с точки зрения Лизы, решительно недостает тех черт русского национального характера, которые воплотил в своем творчестве Достоевский («страсть, кровь, желание» — I, 319): «если бы в его жилах текла кровь, обыкновенная человеческая кровь, а не тот идеально приготовленный физиологический раствор, который наполнял его крепкое и гибкое тело...» (I, 413).

Характеристики героя и героини противоположны именно по отношению к вещам, ассоциирующимся с Достоевским: «Обычное состояние тети Лизы было спокойное удивление. Она удивлялась всему: и поведению родителей Сережи, и возможности такого поведения, и книгам, которые она читала, и газетам, и преступлениям — и **не удивлялась только вещам героическим и маловероятным**, — например, когда кто-нибудь жертвовал своей жизнью за кого-нибудь, или спасал людей, или предпочитал смерть позору» (I, 296); «**Он не любил** ничего замечательного, **ничего героического**, ничего достигающего вершин человеческого вдохновения. Во всем он находил что-нибудь смешное и тогда мог рассматривать это свысока» (I, 416).

Достоевский даже становится полем открытой словесной дуэли Лизы и Сергея Сергеевича: «Постоянное чтение Достоевского вредит

твоему стилю, Лиза» (I, 355). Писатель становится объектом сатирических уколов со стороны героя: «И потом появлялся Сергей Сергеевич, который говорил: — Ну, как, девочки, едем мы в цирк или не едем? Представь себе, Лиза, там выступает знаменитый итальянский жонглер Курачинелло и, жонглируя пылающими факелами, наизусть цитирует монолог Раскольникова, потом монолог Свидригайлова. Хочешь посмотреть и послушать?» (I, 416).[277] В свою очередь эти уколы в адрес Достоевского символизируют в сознании героини все ее «неправильное, ненастоящее существование» в качестве тайной любовницы Сергея Сергеевича, на смену которого приходит «такая замечательная жизнь с Сережей» (I, 417), т.е. любовная связь с ее племянником.

Большинство героев «Полета»: и жена Сергея Сергеевича Ольга Александровна, и Лиза, и его друг Слетов и даже пожилая французская актриса Лола, — все они живут, как некоторые герои Достоевского, то есть дают свободу своим страстям, не думая о последствиях, и все они продолжают безбедно существовать только благодаря материальному благополучию и бесконечной снисходительности Сергея Сергеевича. Между тем подобная жизнь и Сергеем Сергеевичем, и даже повествователем описывается в чисто сатирических тонах (см., например: I, 339-340). Однако связь Лизы с сыном Сергея Сергеевича переполняет чашу его терпения, и за решительным объяснением следует трагическая развязка, в ходе которой они оба погибают. Тем не менее, философия бездумного следования страстям, прочно, хотя и безосновательно ассоциирующаяся с Достоевским («до чего тебя могут довести разрушительные инстинкты» — I, 353), терпит в романе моральное поражение (что вполне согласуется с философией самого Достоевского).

В одном из эпизодов аллюзия на это задана посредством образа, который часто использовал сам Достоевский. Переполняемые счастьем

---

[277] Л. Диенеш считает это «одной из самых жестоких» газдановских «шуток, высмеивающих» Достоевского и «отражение» «собственного пристрастия автора» (*Диенеш Л.* Гайто Газданов. С. 265). Однако, по мнению В. Гассиевой, «в контексте, да и чисто логически, эпизод этот звучит совершенно иначе»: «воспоминания о приглашении в цирк всплывают у Лизы в связи с ее мыслью о том, что Сергей Сергеевич мог бы быть замечательным человеком. <…> В самом этом цирковом номере нет ничего унизительного для Достоевского: сопровождение чтения монологов его героев жонглированием пылающими факелами не снижает, а возвышает образы Раскольникова и Свидригайлова. Да и никакой логике не поддается сама мысль о том, чтобы Сергей Сергеевич двух любимых женщин приглашал провести время для насмешки над любимым одной из них писателем — Достоевским» (*Гассиева В.З., Калоева Л.* Газданов и Достоевский. С.212). Остается непонятным, что в данном случае меняет контекст и чем должны жонглировать цирковые артисты во время декламации, чтобы это все же снижало, а не возвышало образы Достоевского.

Лиза и Сережа кричат вместе: «времени нет» (I, 419), — и это, конечно же, актуализирует в сознании читателя строки Апокалипсиса, которые вспоминают многие герои Достоевского. В другом эпизоде в уста Сергея Сергеевича вложен прямой упрек Лизе: «Смотри, Лиза, что для тебя важнее всего? Алчность и эгоизм. Что тебе, если несчастный и доверчивый мальчик исковеркает всю свою жизнь из-за тебя? Об этом ты не думаешь» (I, 478).

Правда, победа Сергея Сергеевича и поражение таким образом понятого Достоевского не так уж безоговорочны. Постепенно герой осознает, что причиной его несчастья является отсутствие у него какой-то фундаментальной черты: «И вот это, что-то, — продолжал он думать, — то самое, что дано Феде Слетову и в чем мне было отказано» (I, 355).[278] Именно эта неспособность героя испытывать сильные чувства и сильные привязанности («он никогда не любил по-настоящему» — I, 305) и становится одной из причин его личного несчастья.

Если говорить о связи газдановского «Полета» с конкретными произведениями Достоевского, то в нем, по мнению В. З. Гассиевой и Л. Калоевой, «и в идейно-тематическом, и в сюжетном, и в образно-структурном плане обнаруживается сходство с романами “Неточка Незванова”, “Подросток” и “Братья Карамазовы”. С последним газдановский “Полет” роднит любовный треугольник, в который входят отец, сын и общая любовница: Сергей Сергеевич — Лиза — Сережа у Газданова и Федор — Грушенька — Дмитрий Карамазов у Достоевского».[279] Как отмечают исследовательницы, «тема “случайного семейства”, судьба подростка в изначально “случайной” семье роднит Сережу из газдановского “Полета” с Аркадием из “Подростка” Достоевского. Можно сказать даже больше: вся тема запутанных семейных отношений связана у Газданова с темой “случайного семейства” у Достоевского, а сюжетная линия “Сергей Сергеевич — Сережа — Лиза” в трансформированном виде воспроизводит взаимоотношения Версилова, Аркадия и Катерины Николаевны». Однако «наибольшее типологическое сходство в нравственно-духовном

[278] Неоднозначность отношения к Достоевскому, которое ощущается в «Полете», бросается в глаза на фоне гораздо менее сложного, внутренне апологетического восприятия Толстого. Ряд страниц, особенно разоблачительных, относящихся к Лоле Энэ, Людмиле, а также линия «Ольга Александровна — Сережа» выдержаны в стилистике Толстого, вплоть до использования периодов, а отношение к этому писателю в романе свободно от какой-либо внутренней полемичности.

[279] В. Гассиева и Л.Калоева пишут об «общей любовнице» (*Гассиева В.З., Калоева Л.* Газданов и Достоевский. С.213), но Грушенька не была любовницей Федора Павловича Карамазова.

плане» В.З.Гассиева и Л.Калоева находят у газдановской Лизы с Неточкой Незвановой, а Сергея Сергеевича с приемным отцом Неточки — Петром Александровичем: «Пара — Сергей Сергеевич и Петр Александрович — едина по таким качествам, как эгоизм, хладнокровие, равнодушие, ложь и лицемерие. Это люди в масках, актеры в жизни. И в этом сходстве вновь (как прежде в “Черных лебедях” — *С. К.*) кроется особое отношение нового газдановского героя к Достоевскому. Сергея Сергеевича, героя “Полета”, как и Павлова из “Черных лебедей”, раздражает Достоевский и по тем же мотивам — из-за того, что в перечисленных произведениях писателя он видит свое истинное лицо, которое пытается скрыть под маской равнодушия к своему счастью, не совсем равнодушного, не совсем поконченного человека».[280]

Трудно согласиться со столь односторонней характеристикой Сергея Сергеевича, для которого, в отличие от Петра Александровича, характерны отнюдь не «эгоизм, хладнокровие, равнодушие, ложь и лицемерие», а скорее хладнокровие, бесстрастность, чрезмерные холодность и рационализм. Вот почему и основным претекстом «Полета» все же следует считать не «Неточку Незванову», а «Подростка» (и в меньшей мере «Братьев Карамазовых»). Ведь Сергей Сергеевич гораздо больше напоминает Версилова, чем Федора Павловича Карамазова, а Сережа больше похож на Аркадия, чем на кого-либо из братьев Карамазовых. Вдобавок в центре «Полета» связь сына и отца с одной и той же женщиной.[281] Разумеется, в соответствии с духом времени Газданов радикализировал ситуацию: Сережа не просто пылко влюблен в Лизу, которая вдобавок является его тетей,[282] но находится с ней в интимной связи (о чем мог лишь мечтать Аркадий Долгорукий по отношению к Катерине Николаевне).

Если сопоставить постоянный интерес к Достоевскому Лизы и критическое отношение к нему Сергея Сергеевича с позднейшим письмом самого Газданова Г. В. Адамовичу (V, 157), то можно почувствовать, что в позиции Сергея Сергеевича содержится зерно собственного скепсиса Газданова по отношению к Достоевскому, которому он даст полную волю только впоследствии. В романе «Полет» Газданов, в сущности,

---

[280] Там же.

[281] Эта особенность фабулы «Полета» сближает его, впрочем, в равной мере и с «Подростком», и с «Братьями Карамазовыми». В обоих романах Достоевского имеются аналогичные, если можно так выразиться, «семейные» любовные треугольники: Дмитрий — Федор Павлович — Грушенька, Аркадий — Версилов — Катерина Николаевна.

[282] Очевидно, не обходится здесь и без внутренних связей с тургеневской «Первой любовью». См. главу «Газданов и Тургенев».

наделил Сергея Сергеевича и Лизу различными сторонами своего собственного отношения к Достоевскому, создал диалогический конфликт из своих собственных внутренних «за» и «против» писателя. Этот конфликт, впрочем, воплощен в романе в рамках такой формы авторской репрезентации, при которой позиция имплицитного автора, как и в романах самого Достоевского, не совпадает с точкой зрения кого-либо из героев. Впрочем, как и у Достоевского, в газдановском «Полете» мы все же отчетливо ощущаем, что позиция Сергея Сергеевича ближе ему, чем позиция Лизы.

4. «Ночные дороги» как палимпсест «Записок из Мертвого дома»

Особое отношение Газданова именно к «Запискам из Мертвого дома» Достоевского хорошо известно. В письме к Г. В. Адамовичу от 28 сентября 1967 года он замечал: «самое лучшее у него, мне кажется, это “Мертвый дом”» (V, 157). В передаче «Достоевский и Пруст», подготовленной для радиостанции «Свобода», озвучена та же точка зрения: «Есть, конечно, в том, что написал Достоевский, одна книга, которая стоит особняком <…> это “Записки из Мертвого дома”. Если бы Достоевский не написал ничего, кроме этой книги, место в истории русской литературы ему было бы обеспечено» (IV, 417).

«Ночные дороги» и «Записки из Мертвого дома» уже были предметом «сопоставительного анализа» в специальной статье В. А. Боярского.[283] Однако тема освещена автором далеко не исчерпывающе, в работе немало довольно формальных сближений, не дано ответа на вопрос о том, сознательно ли Газданов ориентировался на Достоевского,[284] не обращается достаточного внимания на степень и характер трансформации мотивов, а интертекстуальные связи между двумя произведениями не получают

[283] *Боярский В. А.* «Ночные дороги» Г. Газданова и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского: Опыт сопоставительного анализа // Исследовано в России [Электронный журнал] 2001. № 26. С. 273–281. URL: http://zhurnal.are.relarn.ru/articles/2001/0026.pdf (дата обращения: 10. 10. 2008).

[284] Исследователь полагает, что «на этот вопрос без предварительного изучения рукописного наследия Газданова ответить невозможно», однако простое систематическое сопоставление двух произведений, предпринятое в настоящей работе, по существу убеждает в том, что, наряду с бессознательной, в данном случае явно присутствует и сознательная ориентация.

вследствие этого необходимой интерпретации. Впрочем, остановимся вначале на ценных сопоставлениях, содержащихся в данной статье.

По справедливому замечанию автора, определенные аналогии «могут быть увидены в самом предмете изображения: и Достоевский, и Газданов внимательно наблюдают и анализируют общественное дно. При этом сама тональность повествования — документальная с тщательным выписыванием всех подробностей — совпадает (здесь уместно вспомнить, что почти все герои Газданова и Достоевского имели своими прототипами реальных людей, причем первоначально Газданов даже хотел сохранить их имена за своими героями). Другой совпадающей деталью оказывается внимание к речи персонажей: у Достоевского доказательством такого внимания является так называемая “Сибирская тетрадь”, где он записывал выражения острожников; Газданов же вообще хотел дать диалоги своих “отверженных” на арго с подстрочным переводом».[285]

Действительно, в обоих произведениях имеет место установка не столько на создание выдуманного художественного мира, сколько на прямое изображение окружающих и своего личного опыта. Принцип создания такой литературы во времена Газданова был сформулирован Г. В. Адамовичем: «жизнь интереснее всякого вымысла».[286] В центре обеих книг не несколько главных героев, а целая группа людей, с которыми свела их жизнь, — одного в остроге, а другого, соответственно, в той парижской жизни, которая выпала на долю героя-рассказчика. Как и некоторые другие западно-европейские писатели межвоенного двадцатилетия Газданов создает «роман коллективного героя»,[287] и естественной опорой для него оказываются «Записки из Мертвого дома». У Газданова все же есть несколько главных героев, с которыми героя-рассказчика связывают более близкие отношения и характеры которых разработаны более детально (Платон, Ральди, Федорченко, Сюзанна, Алиса). У Достоевского все герои второстепенные и различаются лишь по степени чуть более или менее детального их изображения.

---

[285] *Боярский В. А.* «Ночные дороги» Газданова и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского.

[286] *Адамович Г.* Литературная неделя («Вечер у Клэр» Г. Газданова — «Утро» Галины Кузнецовой — Мопассан в России) // Иллюстрированная Россия. 1930. 8 марта. № 11 (252). С. 14.

[287] Как справедливо отметил А. М. Зверев, «это роман о Париже в самом точном смысле слова, так как Париж и является в нем главным героем. Персонажи плотно вписаны в его “печальное пространство”, фактически немыслимы вне его как самостоятельно существующие индивидуальности» (*Зверев А. М.* Парижский топос Газданова // Возвращение Гайто Газданова. С. 61).

Также «во многом схожи сами позиции нарраторов: <...> оба нарратора — своего рода соглядатаи из другого мира. Их описания этого мира обладают несомненной схожестью тона; романтический флер оказывается снят со среды “отверженных” целиком и полностью». В обеих книгах В. А. Боярский обнаруживает «группу идентичных мотивов»: «мотив накопления», «мотив расточительства», «мотив обучения», «мотив праведной блудницы» и «мотив различия и невозможности слияния миров», — а также выделяет в них «прямые совпадения», а именно «совпадения имен персонажей».[288]

Прежде всего необходимо заметить, что «мотив различия и невозможности слияния миров», как В. А. Боярский формулирует соотношение между представителем образованного класса, повествователем, и простым людом,[289] является не одним из мотивов, а одной из центральных тем обеих книг, и все остальные названные общие мотивы входят в нее как составные элементы. Вдобавок интертекстуальные связи «Ночных дорог»[290] с «Записками из Мертвого дома» и с творчеством Достоевского вообще гораздо шире. И, наконец, the last but not the least, у Газданова в большинстве случаев наблюдается существенная трансформация мотивов и образов Достоевского. Остановимся вначале на том, как в обоих произведениях решена тема «различия и невозможности слияния миров». Как и «Записки...» Достоевского, *НД* это попытка документальной фиксации и внутреннего осмысления «путешествия» героя-рассказчика в особый социокультурный мир. Вместо вынужденного погружения на определенное время в мир «острога» у Газданова мы находим также недобровольный — хотя и не в такой мере — переход в мир парижских фабричных рабочих, проституток, бездомных и русских эмигрантов-пролетариев.[291]

---

[288] *Боярский В. А.* «Ночные дороги» Газданова и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского.

[289] Исследователи Достоевского обыкновенно формулируют «центральный конфликт книги» как «сословную вражду, разделяющую цивилизованную верхушку народа и простонародье» (*Туниманов В. А.* Творчество Достоевского: 1854–1862. Л., 1980. С. 122).

[290] Далее вместо полного заглавия романа «Ночные дороги», как правило, используется аббревиатура «НД».

[291] В отличие от «монпарнассцев», живших в основном в своей достаточно узкой среде, Газданов сознательно пошел на тесный контакт с той частью французского общества, с которой он был возможен, то есть прежде всего с социальным «дном» Парижа. В какой-то степени сам выбор Газдановым работы шофером, по-видимому, не в последнюю очередь включал и намерение написать своего рода новые — только не сибирские, а парадоксальным образом парижские — «Записки из Мертвого дома». Таким образом, это произведение Достоевского во многом определило ту достаточно оригинальную литературную стра-

Основным внутренним сюжетом «Записок…» является постепенное осознание Горянчиковым того, что, даже оказавшись в одинаковых условиях с простым людом, он не перестает быть для них «чужим». Его «записки» начинаются с наблюдения: «На бывших дворян в каторге вообще смотрят мрачно и неблагосклонно. Несмотря на то, что те уже лишены всех своих прав состояния и вполне сравнены с остальными арестантами, — арестанты никогда не признают их своими товарищами. Это делается даже не по сознательному предубеждению, а так, совершенно искренно, бессознательно. Они искренно признавали нас за дворян, несмотря на то, что сами же любили дразнить нас нашим падением».[292] В дальнейшем ту же мысль высказывают и другие герои «Записок…»: «— Это не за чай, — отвечал поляк. — Они злятся на вас за то, что вы дворянин и на них не похожи. Многие из них желали бы к вам придраться» (4, 32). Этот внутренний сюжет достигает кульминации в главе «Претензия», в конце которой Горянчиков, наконец, осознает: «Я понял, что меня никогда не примут в товарищество, будь я разарестант, хоть на веки вечные, хоть особого отделения. Но особенно остался мне в памяти вид Петрова в эту минуту. В его вопросе: “Какой же вы нам товарищ?” — слышалась такая неподдельная наивность, такое простодушное недоумение. Я думал: нет ли в этих словах какой-нибудь иронии, злобы, насмешки? Ничего не бывало: просто не товарищ, да и только» (4, 207).

Безымянный герой-рассказчик Газданова с самого начала не питает каких-либо иллюзий относительно своей общности с рабочим на фабриках, своими сослуживцами. Одним из устойчивых мотивов *НД* является то, что, напротив, сами рабочие, не подозревая о полученном им образовании, настойчиво увещевают его не ставить себя на одну доску с образованными людьми: «— Чему же ты будешь учиться? — Я отвечал, подробно перечисляя предметы, которые меня интересовали. — Ты знаешь, ведь это трудно, нужно знать много особенных слов, — говорили они. Потом один из них, наконец, заявил, что это невозможно; чтобы поступить в университет, нужно окончить среднее учебное заведение, лицей, в котором могут учиться только богатые люди. Я сказал, что у меня есть нужный аттестат. Они недоверчиво качали головами, и одна работница мне посоветовала бросить эти никому не нужные вещи…» (II, 30).

тегию, которую Газданов одним из немногих среди младшего поколения первой русской эмиграции взял на вооружение.

[292] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 4. С. 25. Далее ссылки на «Записки из Мертвого дома» приводятся в данной главе по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы арабскими цифрами.

Установка Горянчикова, как он декларирует ее в самом конце своего рассказа, прежде всего повествовательная: «Мне хотелось представить весь наш острог и все, что я прожил в эти годы, в одной наглядной и яркой картине» (4, 220). На деле она, разумеется, включает и анализ, стремление к тому, чтобы понять новое, необычное окружение, хотя эти попытки Горянчикову не слишком удаются: «Не понимал я тоже, зачем он живет в остроге, зачем, не бежит?» (4, 85); «Я пробовал было расспрашивать и разузнавать об них у Акима Акимыча <…>. “Нет, видно, надо самому испытывать, а не расспрашивать”, — подумал я» (4, 69). У газдановского героя-рассказчика аналогичная установка уже на первой странице романа формулируется как «то ненасытное стремление непременно узнать и попытаться понять многие чужие мне жизни, которое в последние годы почти не оставляло меня» (II, 5).

Социокультурная типология людей, воплощенная в обоих произведениях, также довольно сходна: она основана прежде всего на выделении двух резко противоположных друг другу социальных классов. Так, в «Записках из Мертвого дома» это, разумеется, противопоставление дворян простому народу: «**Человек образованный**, подвергающийся по законам одинаковому наказанию с **простолюдином**, теряет часто несравненно больше его. Он должен задавить в себе все свои потребности, все привычки; перейти в среду для себя недостаточную, должен приучиться дышать не тем воздухом… Это — рыба — вытащенная из воды на песок…» (4, 55); «— Здесь ужасно тяжело для всех нас. Нам всех тяжелее во всех отношениях» (4,32).

В *НД* также выделяются две аналогичные группы, причем если дворянин Горянчиков пытается преодолеть границу, отделяющую его от остальных обитателей острога, то героя-рассказчика *НД* удивляет спокойное соблюдение этой границы парижской беднотой: «Меня неоднократно поражало отношение шоферов к пассажирам из Auteuil и Пасси; питая к ним нечто вроде классовой неприязни, они бессознательно и молча признавали их воображаемое превосходство» (II, 155). При этом образованные русские эмигранты-пролетарии вследствие этого вызывают у простых французов особое сочувствие: « <…> русских я знаю. Ты их видишь и смотришь на них, как на всех остальных, и не понимаешь, насколько они несчастны. Они, брат, были адвокатами, докторами, офицерами, имели слуг и все, что полагается богатым людям, и вот теперь они ездят на такси, как ты или я. Это, брат, тяжело. Я думаю, что для этого надо иметь мужество» (II, 155).

Примирение простых французов с социальным расслоением вызывает у героя-рассказчика *НД* резкое неприятие: «И этому простому и ве-

ликодушному человеку никогда не приходило в голову, что и он имел бы право жить не хуже, чем они, или, во всяком случае, стремиться к этому. <…> Я нигде не имел возможности так близко видеть резкую социальную разницу между людьми и, главное, такого полного примирения со своей участью, я никак не мог к этому привыкнуть» (II, 156).[293] Впрочем, единодушное соблюдение, по крайней мере, «внутренних уставов и принятых обычаев острога» (4, 12) отмечает и Горянчиков. Если при этом он сам пытается проявить солидарность и установить «товарищеские» отношения с заключенными-простолюдинами («я решил, что надо держать себя как можно проще и независимее, отнюдь не выказывать особенного старания сближаться с ними; но не отвергать их, если они сами пожелают сближения» — 4, 76), то газдановский герой-рассказчик, напротив, принужден выслушивать наставления рабочих оставить свои надежды хоть в чем-нибудь сравняться с представителями обеспеченных слоев населения.

Тема социокультурной пропасти между дворянами и народом в повествовании Горянчикова представлена довольно широко и разнообразно. Так, например, она иллюстрируется бесконечными займами у него денег: «Хоть у меня вовсе не было при входе в острог больших денег, но я как-то не мог тогда серьезно досадовать на тех из каторжных, которые почти в первые часы моей острожной жизни, уже обманув меня раз, преднаивно приходили по другому, по третьему и даже по пятому разу занимать у меня. Но признаюсь в одном откровенно: мне очень было досадно, что весь этот люд, с своими наивными хитростями, непременно должен был, как мне казалось, считать меня простофилей и дурачком и смеяться надо мной, именно потому, что я в пятый раз давал им деньги» (4, 68). Аналогичное поведение русских эмигрантов-«стрелков» по отношению к герою-рассказчику изображено в *НД*: «— Мы, милый человек, знаем, что у вас самих денег нет. И зачем вы этой сволочи их даете? — Я ответил ему, пожав плечами, что два франка, которые я обычно даю, меня не разорят и что если человек идет просить милостыню, то надо полагать,

[293] Эта черта в *НД* приписана не только шоферам: «И эта наивная, нищенская психология была одинаково сильна в самых разных людях. Даже сутенеры и проститутки, даже профессиональные воры, даже самые отчаянные из них и близкие к сумасшествию, даже коммунисты и анархисты, которых мне приходилось видеть, никогда не сомневались ни на минуту в том, что право собственности есть священнейшее из прав» (II, 197). Отчасти это напоминает убежденность в конечном торжестве правосудия одного из героев «Записок…» дворянина Акима Акимыча: «Он молча и чрезвычайно спокойно выжидал окончания дела, нимало не тревожась его исходом, напротив, совершенно уверенный в неминуемом торжестве порядка и воли начальства» (4, 204).

что он это делает не для удовольствия. — Какое же удовольствие, это верно, — сказал он, — а все-таки всем без разбору давать — это не дело. Молоды вы, милый человек, вот что. — И он ушел, взяв у меня два франка» (II, 103).[294]

Хотя среда, которую изображали Достоевский и Газданов, была относительно сходной, отношение героев-рассказчиков к ней различается довольно сильно. Уравнивая большинство сидящих в остроге с «народом», Достоевский не чужд некоторой их идеализации: «Высшая и самая резкая характеристическая черта нашего народа — это чувство справедливости и жажда ее. <…> Немногому могут научить народ мудрецы наши. Даже, утвердительно скажу, — напротив: сами они все еще должны у него поучиться» (4, 122). Несмотря на оговорку Газданова о том, что «…население ночного Парижа резко отличалось от дневного и состояло из нескольких категорий людей, по своей природе и профессии чаще всего уже заранее обреченных», у него мы находим нечто, отдаленно напоминающее традиционное для экзистенциального героя противопоставление «всемству»: «Все или почти все, что было прекрасного в мире, стало для меня точно наглухо закрыто — и **я остался один, с упорным желанием не быть все же захлестнутым той бесконечной и безотрадной человеческой мерзостью**, в ежедневном соприкосновении с которой состояла моя работа» (II, 7).[295]

Разумеется, в «остроге» Достоевского представлено удивительное смешение самых разных типов, какое и возможно, наверное, только в тюрьме: «— Иной из кантонистов, другой из черкесов, третий из раскольников, четвертый православный мужичок, семью, детей милых оставил на родине, пятый жид, шестой цыган, седьмой неизвестно кто, и все-то они должны ужиться вместе во что бы то ни стало, согласиться друг с другом, есть из одной чашки, спать на одних нарах» (4, 28). В газдановском Париже, напротив, подчеркивается крайняя разделенность людей разного социального происхождения — даже территориально: «Париж разделен на несколько неподвижных зон; я помню, что один из старых

[294] Параллели из Достоевского к аналогичным эпизодам «Черных лебедей» см. в разделе «Рассказ “Черные лебеди” как метатекст».

[295] Впрочем, идеализация Достоевским народа находит некоторую параллель и у Газданова: «…у многих простых русских людей я замечал именно этот вид душевной роскоши, сравнительно редкий в Европе вообще. В этих русских было от природы заложено некое этическое начало, естественно предшествующее возникновению творческой культуры, возможности которой казались почти совершенно заглушенными здесь, на западе» (II, 164). Русские противопоставлены здесь французам совершенно аналогичным образом с тем, как народ в «Записках…» Достоевского противопоставлен дворянам.

рабочих — я был вместе с ним на бумажной фабрике возле бульвара de la Gare — сказал мне, что за сорок лет пребывания в Париже он не был на Елисейских полях, потому что, объяснил он, он там никогда не работал. В этом городе еще была жива, — в бедных кварталах, — далекая психология, чуть ли не четырнадцатого столетия, рядом с современностью, не смешиваясь и почти не сталкиваясь с ней» (II, 9). Социокультурные различия между людьми, с точки зрения газдановского героя-рассказчика, не менее значительны, чем межкультурные: «Я еще не знал в те времена, что разные люди, которых мне приходится встречать, отделены друг от друга почти непереходимыми расстояниями; и живя в одном городе и одной стране, говоря на почти одинаковых языках, так же далеки друг от друга, как эскимос и австралиец» (II, 30).

Ощущая себя своего рода **«чужим среди своих»,** герой-рассказчик *НД* испытывает в то же время своеобразное влечение к «товарищам по работе»: «Несмотря на то, что я был совершенно чужд этим моим товарищам по работе — фрезеровщикам, сверлильщикам, слесарям, — у меня с ними были прекрасные отношения, и в чисто человеческом смысле они были во всяком случае не хуже, а часто даже лучше, чем представители других профессий, с которыми мне пришлось сталкиваться, и, во всяком случае, честнее. Меня поражало, мне не могло не импонировать то веселое мужество, с которым они жили» (II, 30). При этом ту «резкую разницу, которая была между ними» и героем-рассказчиком, «и которая невольно подчеркивала несуразность» его положения, его «неуместность на фабрике», он «старался сглаживать, как мог, чтобы не привлекать постоянного внимания соседей, и через некоторое время научился понимать и употреблять термины арго и стал одеваться так же, как они» (II, 31). Между тем Горянчиков полагал, что одинаковые условия сами по себе уничтожают существующую между заключенными дворянами и остальными острожными разницу состояний: «Все это моя среда, мой теперешний мир, — думал я, — с которым, хочу не хочу, а должен жить…» (4, 69).

Горянчиков все же ведет себя сообразно своему дворянскому званию, однако в книге Достоевского есть другой герой, который становится с каторжанами на одну ногу. Это Аким Акимыч: «Каторжные смеялись над ним; но некоторые даже боялись с ним связываться за придирчивый, взыскательный и вздорный его характер. Он с первого шагу стал с ними запанибрата, ругался с ними, даже дрался» (4, 26). Точно так же, как Аким Акимыч, герой-рассказчик *НД* пытается, по крайней мере, внешне, не выделяться из своего нового окружения, коль скоро он оказался в одинаковом

с ними положении. Впрочем, его готовность хотя бы внешне «слиться» с простонародьем вызывает решительный протест со стороны некоторых других фабричных интеллигентов, в частности, со стороны героя, похожего «на один из портретов Достоевского, который, кстати сказать, был его любимым автором» (II, 31): «— Судя по вашей манере говорить, вы человек интеллигентный, — сказал он, — как же вы не понимаете, что все это не важно, а важно сохранить человеческую сущность». «— Я не считаю, что чистый костюм является для этого таким препятствием», — парирует его замечание герой-рассказчик (II, 32).

Тема соотношения двух миров развивается в обоих произведениях аналогичным образом еще и в том отношении, что повествователь и там, и тут испытывает неожиданное и не совсем понятное для него тяготение к нему со стороны простых людей. Так, Горянчиков поражается силе привязанности к нему Сушилова, который, казалось, прислуживал ему для заработка: «Бедный Сушилов! Он заплакал, когда я подарил ему мои арестантские обноски, рубашки, подкандальники и несколько денег. “Мне не это, не это! — говорил он, через силу сдерживая свои дрожавшие губы, — мне вас-то каково потерять, Александр Петрович? На кого без вас-то я здесь останусь!”» (4, 231).

Жизнь героя-рассказчика *НД*, прошедшего сквозь фабрики, университет и контору без установления сколько-нибудь серьезных связей с другими людьми, «неожиданным и маловероятным образом» «оказалась сплетенной с тремя женщинами Ральди, Сюзанной и Алисой», также вышедшими из простонародья: «Знакомство с Ральди возникло из ее ошибки <…>. Но Сюзанна и Алиса, обе питали ко мне нечто вроде непонятного доверия, которое было чрезвычайно трудно объяснить чем бы то ни было, кроме явного заблуждения, даже не умственного, а душевного. И хотя ни той, ни другой я никогда не сказал — так как мне незачем было притворяться и быть неискренним — ни одного даже просто вежливого слова, они обе рассказывали мне все, что им приходило в голову и что им казалось важным <…>. Может быть, впрочем, частичным объяснением этой их настойчивости было то, что меня явно не интересовала их покупная близость и что я не принадлежал к среде, в которой они жили» (II, 187). Таким образом, интерес к герою-рассказчику *НД* со стороны Алисы и Сюзанны он сам, в конце концов, объясняет так же, как Горянчиков объясняет причины интереса к нему со стороны некоторых острожных — как к представителю другой среды.

У Газданова некоторые герои-эмигранты — например, Федорченко — превращаются в простолюдинов и внутренне. Герою-рассказчику

это представляется «проявлением многообразнейшего инстинкта самосохранения, вызвавшего постепенную атрофию некоторых способностей, ставших не только ненужными, но даже вредными для той жизни, которую эти люди теперь вели, — и прежде всего, способности критического суждения и той известной интеллектуальной роскоши, к которой они привыкли в прежнее время и которая в теперешних обстоятельствах была бы неуместна и невозможна» (II, 35). Однако если подобные трансформации из интеллигентов в рабочих были по-своему спасительны для некоторых из них, то пример Федорченко, переживающего духовное пробуждение, служит иллюстрацией «беспощадной мести, которую ему готовила эта самая ненужная культура и отвлеченные понятия» (II, 34).

По предположению В. А. Боярского, «фигура Федорченко — скрытая пародия на героев Достоевского и, возможно, на самого Достоевского <...>. Когда нарратор встречается с Федорченко и тот начинает задавать ему вопросы о смысле жизни, становится понятным, что этот изменившийся персонаж уже не сможет вести прежний образ жизни, пока не найдет ответа. Такой внутренний конфликт напоминает нам о персонажах Достоевского, для которых идея, их понимание смысла собственного существования, полностью определяет их жизненное поведение. <...> Связь Федорченко с проституткой делает очевидной аналогию с Раскольниковым. Сама готовность Федорченко к убийству (он и Васильев покупают себе оружие) поддерживает тему Раскольникова, убийцы, пережившего целую цепь духовных метаморфоз. Даже сама гротескность, оригинальность фигуры Федорченко совпадает с аналогичным качеством многих героев Достоевского (вспомним только князя Мышкина или семью Карамазовых). <...> само имя персонажа содержит в корне имя Федор, что также может быть отсылкой к Достоевскому».[296]

Федорченко действительно представляет собой героя, сотканного из черт самых разных героев Достоевского (но не самого писателя). Если это пародия, то пародия не на Достоевского, а на его героев — и на тип «идеологического героя» вообще. К сопоставлениям исследователя можно прибавить также напрашивающиеся аналогии с героями-самоубийцами (Кирилловым, Крафтом). Можно заметить в нем и сходство то с одним, то с другим персонажем «Записок...». Так, «чем-то страшным» в лице, в чем герой-рассказчик «никогда не мог дать себе отчета», но которому «всегда бывало неуютно», когда он «находился рядом с этим человеком»

[296] *Боярский В. А.* Ночные дороги» Газданова и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского.

(II, 40) Федорченко напоминает Петрова, вызывающего у окружающих ощущение исходящей от него опасности. В то же время своим полным приспособлением к эмигрантской жизни он напоминает дворянина А-ва и Акима Акимыча: «В нем в сильнейшей степени была развита та же черта, которую я неоднократно наблюдал у многих русских, для которых все, что существовало прежде, и что, в конце концов, определило их судьбу, перестало существовать и заменилось той убогой иностранной действительностью, в которой они в силу, чаще всего, плохого знания французского языка и отсутствия критического чувства именно по отношению к этой среде видели теперь чуть ли не идеал своего существования» (II, 35).

С одной стороны, в Федорченко запечатлен своего рода типический герой Достоевского — с его поисками смысла жизни и даже богоискательством: «Я недавно перечитывал Евангелие. <…> Там мне запомнилось одно место. — Какое? — "Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные и Аз упокою вы". Значит, ответ на все где-то есть». С другой — его образ служит в *НД* выявлению ущербности экзистенциального сознания. Носитель такого сознания, герой-рассказчик *НД*, уже выработал в себе некий иммунитет против него. Между тем Федорченко, вдруг переживший «пробуждение», оказывается абсолютно беззащитным: «Он опять посмотрел на меня, и мне снова показалось, что я встречаю взгляд каких-то человеческих глаз, которых я до этой ночи не видел <…>. В ту же минуту мне стало ясно, что этот человек был обречен не менее безвозвратно, чем Васильев, потому что с такими глазами нельзя было продолжать жить по-прежнему — коммерческое предприятие, Сюзанна, поездки за город по субботам. Вопросы, от которых он не мог отделаться и ответы на которые ему казались настолько необходимыми, что без них не стоило жить, — все эти вопросы были мне знакомы очень давно; и так как я медленно и постепенно привыкал к их трагической неразрешимости, во мне выработалось нечто вроде иммунитета против них. Федорченко же был беззащитен» (II, 200–201). В отличие от героя-интеллигента, обыватель не может оставаться без веры в Бога один на один с экзистенциальными вопросами бытия. Линия «герой-рассказчик — Федорченко» в этом плане аналогична уже не столько «Запискам из Мертвого дома», сколько «Братьям Карамазовым»: пропитавшись атеистическими идеями Ивана Карамазова, Смердяков не только вешается, как Федорченко, но еще и совершает преступление.

Яркой иллюстрацией различия в решении темы взаимоотношений с новым окружением между Газдановым и Достоевским может послу-

жить одна конкретная сцена «Записок...», очевидно, отразившаяся в *НД*. У плац-майора вызывает возмущение внешний вид прибывшей в острог новой группы осужденных, которых в течение долгого времени не брили: «...**когда их прямо привели к плац-майору**, то он пришел в бешеное негодование на такое нарушение субординации, в чем, впрочем, они вовсе не были виноваты. — В каком они виде! — заревел он. — **Это бродяги, разбойники!** Ж-кий, **тогда еще плохо понимавший по-русски** и подумавший, что их спрашивают, кто они такие: бродяги или разбойники? — отвечал: — Мы не бродяги, а политические преступники» (4, 211). Этот эпизод, по-видимому, отозвался в следующем эпизоде *НД*: «**Когда мы выстроились утром**, пришел директор, полный мужчина с заплывшими глазами под золотым пенсне: он осмотрел нас и потом сказал шефу, который его сопровождал: — **Это просто беглые каторжники**. Но никто из них **не понял этой фразы**, и они все искательно и выжидательно улыбались» (II, 25). Социокультурный уровень изображаемых Газдановым людей, хотя это не обитатели острога, а новые рабочие фабрики, существенно более низкий. Стилизация мира свободных людей под мир каторжников, безусловно, содержит в себе немалую долю сарказма, который, впрочем, имеет здесь в значительной степени скрытый, невыявленный характер.

5. Тема «превращения» в «Ночных дорогах» и «Записки из Мертвого дома»

Как «Записки...», так и *НД* сохраняют, хотя и отдаленную, жанровую связь с традициями русского «физиологического очерка» и представляют собой развернутые описания особых социокультурных миров, отчетливо распадающиеся на изображение их различных аспектов.[297] Разница в том, что у Достоевского некоторые из этих аспектов изображены в особых эпизодах или даже разделах «Записок...», а в *НД* эпизоды, относящиеся к одним и тем же аспектам этих миров, как правило, разбросаны по всему тексту романа. У обоих писателей можно найти, в частности,

[297] Исследователи обыкновенно выделяют в «Записках...», помимо исповедально-биографического и аналитического планов, «очерки быта и нравов необычного мира (так сказать этнографический слой)», а также «истории, рассказанные каторжанами и как будто *только что* записанные Горянчиковым с абсолютной точностью» (*Туниманов В. А.* Творчество Достоевского. С. 93).

такие темы «острожной» и ночной парижской жизни, как «люди и животные», «образованность и уроки», «ссоры и потасовки», «алкоголики, сумасшедшие и бродяги», «проститутки», «работа», «простые люди и буржуа».

Тема соотношения дворян / интеллигенции и простонародья, а также тема социокультурной трансформации, красной нитью проходящие через оба произведения,[298] развиваются в том числе и в аспекте соотнесения «люди — животные». Соотношение человеческого и звериного начал как важнейшее антропологическое измерение декларировано в «Записках…»: «Свойства палача находятся почти в каждом современном человеке. Но не равно развиваются звериные свойства человека. Если же в ком-нибудь они пересиливают в своем развитии все другие его свойства, то такой человек, конечно, становится ужасным и безобразным» (4, 155). В *НД* это измерение проявляется неоднократно: «Я рассказал о счастливом гарсоне одному из моих алкогольных собеседников, которого прозвище было Платон <…>. К счастливому гарсону он отнесся скептически и сказал, что **к таким примитивным существам** неприложимы наши представления о счастье; но он допускал, что по-своему гарсон мог быть счастлив, — **как собака, или птица, или обезьяна, или носорог**» (II, 475–476).[299] У Газданова частые сравнения обывателей с животными входят в традиционное для экзистенциализма типологическое противопоставление людей с «пробудившимся» сознанием «всемству»: «— И у меня будет магазин, — говорил пьяный голос Сюзанны. — И потом я люблю этого человека, я без него жить не могу <…>. Я подумал о Ральди, которая говорила мне, что **женщины типа Сюзанны так же любят, как другие;** но **это унизительное уравнение** я всегда понимал только теоретически» (II, 90).

Герой-рассказчик *НД* нередко отстаивает перед своими оппонентами-интеллигентами концепцию «народа» как общности, скорее приближающейся к животным, чем к людям с развитым сознанием: «После этого я посоветовал безработному “убираться к дьяволу”. Мой собеседник по-

[298] В большей степени эта тема, разумеется, представлена в *НД*, в которых серьезные трансформации претерпевают почти все герои, причем французы (Сюзанна, Алиса, Ральди, Платон) только внешние, а некоторые русские (Федорченко) — также и внутренние. Заметное место в романе занимают переодевания героев (Федорченко, Платон, Куликов), qui pro quo (Куликова «по ошибке приняли за кого-то другого») — II, 78) и различного рода мистификации, например, распевание на улице оперных арий бродягой: «— Когда слышат, что ты это поешь, сразу думают — это не простой человек, раз он знает оперу» (II, 122).

[299] По мнению В. А. Боярского, «разницу миров» «Газданов склонен объяснять не только экономическими факторами, но и факторами биологическими» (см.: *Боярский В. А.* «Ночные дороги» Газданова и «Записки из Мертвого Дома» Ф. М. Достоевского).

качал головой и сказал: — Как вы, интеллигентный человек, можете так разговаривать? Я пожал плечами и ответил ему, в свое оправдание, что с каждым следовало, по-моему, говорить его языком, иначе он вас не поймет. "Вспомните анекдот о Гамлете", — сказал я ему. Он не знал его; тогда я рассказал, как командир какого-то полка, решив развивать своих подчиненных, выписал приличную труппу актеров, которая исполнила перед полком знаменитую пьесу Шекспира. Солдатам пьеса чрезвычайно понравилась: хохот стоял в зале с начала до конца. — **Какая злостная ерунда!** — сказал он. — **Какая несправедливая клевета**!» (II, 129). Этот диалог звучит как своего рода скрытый спор героя-рассказчика *НД* с Достоевским, как известно, вложившим в уста Горянчикова также и тирады о нравственном превосходстве народа перед интеллигенцией.

Нередко на страницах *НД* заходит речь о метаморфозе личности, связанной с утратой человеческого сознания. Иногда эта мысль прямо формулируется героем-рассказчиком: «Я разговаривал как-то об этом с одним из моих товарищей, и он вдруг сказал, прерывая меня: — Ты помнишь книгу Уэллса, которую мы читали много лет тому назад — "Остров доктора Моро"? Ты помнишь, как животные, обращенные в людей, после того как из-за какой-то катастрофы доктор Моро потерял над ними власть, — ты помнишь, с какой быстротой они забывали человеческие слова и возвращались к прежнему состоянию? — **Это унизительное сравнение**, — сказал я, — **это чудовищное преувеличение**, я не могу с тобой согласиться. Но позже, после того как мне пришлось видеть множество примеров этого душевного и умственного обнищания, я думал, что мой товарищ был, может быть, более прав, чем мне казалось сначала» (II, 35–36). Любопытно, что реплики героя-рассказчика: «Это унизительное сравнение», «Это чудовищное преувеличение», — ниже зеркальным образом отражаются в репликах его оппонента «— Какая злостная ерунда! <…> Какая несправедливая клевета!». Возмущавшийся представлением о том, что большинство эмигрантов так легко и быстро постигает «душевное и умственное обнищание» (II, 35), герой-рассказчик вскоре сам начинает рассказывать анекдоты о солдатах, воспринимающих «Гамлета» как комедию. По-видимому, Газданов, если не разделял, то, во всяком случае, хорошо знал утверждение Ницше о том, что «человек стоит посреди своего пути между животным и сверхчеловеком».[300]

---

[300] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 56. Параллель с Ницше отмечена Л. У. Звонаревой (*Звонарева Л. У.* Зооморфный код в прозе Газданова // Русское Зарубежье: Приглашение к диалогу. Сб. науч. трудов / Отв. ред. Л. В. Сыроватко. Калининград, 2004. С. 129–130).

В романе есть немало аллюзий на близость некоторых людей к первому из этих полюсов: «Попрощавшись с ними, я долго смотрел им вслед; они уходили по прямой улице, все удаляясь от меня, и над их головами темнели в воздухе слегка изогнутые ножки стульев, и на большом расстоянии их можно было принять за двух невысоких рогатых **животных неизвестной породы**» (II, 94); «— Вам не стыдно, **животное**? Женщин не бьют» (II, 183); «все эти любители ночных кабачков или специальных заведений, эти своеобразные влюбленные, по терминологии Ральди, похожие своим бесстыдством на **обезьян зоологического сада**» (II, 186); «эти тупые и медленные движения тщательно одетых сутенеров и проституток, которые приходили сюда, **как животные** к водопою» (II, 174). Даже о самом герое-рассказчике хозяйка квартиры говорит: «Это **животное**? Он спит, как мешок» (II, 619).

Разумеется, ничего подобного в «Записках...» нет. Впрочем, хотя и решенный совсем в другом ключе — не как отождествление или трансформация, а как соотнесение — мотив «люди / животные» звучит на страницах этого произведения неоднократно и даже составляет целую отдельную главу «Каторжные животные» (4, 185–194). Причем, если у Достоевского эти животные описаны с нескрываемой теплотой, а любовь к ним «наших арестантиков» названа одной из вещей, которая как нельзя лучше могла бы «смягчить, облагородить суровый и зверский характер арестантов» (4, 189), то у Газданова животных как таковых на страницах романа нет совсем.

Зато *НД* пронизывает тема «превращения», метаморфозы. У героярассказчика создавалось впечатление, что он живет в «гигантской лаборатории, где происходит экспериментирование форм человеческого существования, где судьба насмешливо превращает красавиц в старух, богатых в нищих, почтенных людей в профессиональных попрошаек — и делает это с удивительным, невероятным совершенством» (II, 491–492). Напротив, мир «Записок...» утверждает незыблемость социокультурных границ даже в остроге. Единственная настоящая метаморфоза в книге — это превращение плац-майора после его отставки: «Он вышел в отставку, пару серых продал, потом все имение и впал даже в бедность. Мы встречали его потом в штатском изношенном сюртуке, в фуражке с кокардочкой. Он злобно смотрел на арестантов. Но все обаяние его прошло, только что он снял мундир. В мундире он был гроза, бог. В сюртуке он вдруг стал совершенно ничем и смахивал на лакея» (4, 218).[301]

---

[301] Между прочим, это «превращение» отозвалось в *НД*: «в пьяном старике с седыми усами и мутным взглядом, которого я встретил в маленьком кафе одного из парижских

У Газданова, например, в случае с Федорченко происходит полное превращение человека в обывателя и затем из обывателя в человека с «пробужденным» сознанием. Кстати, это превращение в обывателя, то есть, по Газданову, в своего рода животное, и затем снова в человека (с пробуждением в нем более высокого начала: «— Вот эта безмятежность ночного неба, — сказал Федорченко, — вот к чему у меня душа тянется» — II, 97) содержит в *НД* ряд внутренних сближений с «Островом доктора Моро» Г. Уэллса, о котором, как уже было отмечено выше, на страницах романа прямо вспоминает один из эпизодических героев (см. выше). Роль Васильева в жизни Федорченко, следовательно, отчасти соотнесена с ролью доктора Моро в жизни созданных им людей; Федорченко в результате всего этого, так же как и они, погибает.

Тема социокультурной пропасти между людьми соотнесена у Газданова и Достоевского также и через эпизоды, в которых одни герои чему-то учат или отвечают на вопросы других. В. А. Боярский уже отметил общность у Достоевского и Газданова мотива обучения: Горянчиков обучает Алея читать и писать по-русски, используя для этого Новый завет — газдановский герой-рассказчик достает романы, которые Алиса читает по выбору Ральди. [302] Различия между Газдановым и Достоевским в данном случае тем более очевидны, что Алей с радостью усваивает не только русскую грамоту, но и красоту христианского вероучения («ты меня человеком сделал» — 4, 54); между тем для Алисы эти уроки оказываются совершенно бесполезными (II, 80–81). Таким образом, у Газданова налицо переосмысление этого мотива Достоевского. Пафосу преображения человека словом христианского вероучения противопоставлена газдановская убежденность в неспособности к экзистенциальному «пробуждению» большинства представителей «всемства».

В «Записках...» мотив обучения, как было отмечено В. А. Боярским, проходит также через отношения Горянчикова с Петровым: «Я вот хотел вас про Наполеона спросить. Он ведь родня тому, что в двенадцатом году был? (Петров был из кантонистов и грамотный.) — Родня. — Какой же он,

---

пригородов <...> я узнал свирепого, усатого генерала, которого помнил по России, высокомерного и жестокого начальника» (II, 36).

[302] Впрочем, следующее сближение исследователя: «ведь Ральди обучает Алису искусству любви, ars amandi, центральным же местом проповеди Христа также является любовь» — не выдерживает критики. Однако соображение В. А. Боярского о том, что эти образы сближает «одно несомненное совпадение: их невероятная красота» — не вызывает сомнений. Можно добавить к нему также и бросающуюся в глаза звуковую близость имен.

говорят, президент? Спрашивал он всегда скоро, отрывисто, как будто ему надо было как можно поскорее об чем-то узнать. Точно он справку наводил по какому-то очень важному делу, не терпящему ни малейшего отлагательства. <...> А вот я прошлого года про графиню Лавальер читал, от адъютанта Арефьев книжку приносил. Так это правда или так только — выдумано? Дюма сочинение. — Разумеется, выдумано. — Ну, прощайте. Благодарствуйте. И Петров исчезал, и в сущности никогда почти мы не говорили иначе, как в этом роде» (4, 83). В «Записках...» каторжные верят каждому слову Горянчикова, но полагают, что с ним только об этом и можно разговаривать

Мотив этот в *НД* получает существенное переосмысление.[303] Простой люд, принимая героя-рассказчика за «своего», напротив, подвергает сомнению его суждения: «— Солнце не вращается вокруг земли, — сказал я ему, — это не точно; и лотерея не похожа на солнце. — Солнце не вращается вокруг земли? — спросил он иронически. — А кто тебе это сказал? Он говорил совершенно серьезно; тогда я его спросил, грамотен ли он вообще, и он обиделся на меня и все пытался узнать, откуда у меня могут быть более достоверные сведения о небесной механике. Авторитета ученых он не признавал и уверял, что они знают не больше нас» (II, 16–17).

Образованность Горянчикова[304] является для окружающих, например, для Петрова, единственной сферой, в которой он оказывается полноценным человеком: «Мне кажется¸ он вообще считал меня каким-то ребенком, чуть не младенцем, не понимающим самых простых вещей на свете. Если, например, я сам с ним об чем-нибудь заговаривал, кроме науки и книжек, то он, правда, мне отвечал, но как будто только из учтивости, ограничиваясь самыми короткими ответами. Казалось мне еще, что про меня он решил, не ломая долго головы, что со мною нельзя говорить, как с другими людьми, что кроме разговора о книжках, я ни о чем не пойму и даже не способен понять, так что и беспокоить меня нечего»

[303] Напрасно В. А. Боярский полагает, что в *НД* «такой аналогии нет» и приводит в качестве «слепка с этой сцены» только отношения между героем-рассказчиком и Курчавым Пьеро в «Призраке Александра Вольфа».

[304] Если в «Записках...» полный и окончательный водораздел проходит по линии социального происхождения, то в *НД* — по линии образованности. Так, Сюзанна говорит о Васильеве: «Послушай, ты знаешь, что я только бедная женщина, не получившая образования, такого, как этот старый сумасшедший, которого я, в конце концов, убью и который разбил мое счастье», — и слышит в ответ от героя-рассказчика: «Если тебя беспокоит его образованность, тут ничего не поделаешь» (II, 104).

(4, 86–87).[305] В *НД* некоторые окружающие, напротив, вообще считают героя-рассказчика невеждой: «Он был страстным любителем поэзии; я узнал это однажды вечером, когда он мне сказал с сокрушением: — Вот смотрю я на тебя, и мне грустно становится, какая теперь молодежь сволочная пошла. Я на тебя две недели уже смотрю. Ты б хоть раз книжку какую в руки взял» (II, 27).

Тема обучения у Газданова развивается вначале по линии «Ральди — Алиса» с отчетливыми ассоциациями, отсылающими к «Пигмалиону» Б. Шоу: «Она усердно занималась своей протеже, учила ее английскому языку, объясняла ей, как нужно держать вилку и нож, что нужно говорить, как следует отвечать и как себя вести. Она даже позвала меня несколько раз, чтобы я присутствовал на этих уроках, и просила меня объяснить Алисе некоторые вещи, в которых была нетверда сама». Однако как только к процессу «обучения» подключается герой-рассказчик, эти ассоциации корректируются: «По ее просьбе я доставал книги, которые Алиса должна была прочесть: “Liaisons dangereuses”, Бокаччио, Флобера. Я пожимал плечами и послушно соглашался — я не мог почти ни в чем отказать этой старой и удивительной женщине, хотя все это мне казалось и лишним и в какой-то степени неблаговидным с моей стороны. — Вы заставляете меня играть совершенно несвойственную мне роль, — говорил я Ральди, — я, в сущности, не знаю, зачем я все это делаю <…> — Вы даете ей Флобера, она едва умеет читать, что она может понять в этом?» (II, 81). Роль если не мистера Хиггинса, то, по крайней мере, полковника Пиккеринга, он берет на себя отнюдь не с просветительским одушевлением, которым пылает герой Шоу.

Видное место в *НД*, как и в «Записках…», занимает описание работы. У Достоевского это, например, разбор барки (4, 70–77), обжигание алебастра или верчение в мастерской точильного колеса (4, 80–81), разгребание снега (4, 81–82) или летние работы «по инженерным постройкам» (4, 177). У Газданова этому соответствует работа «на разгрузке барж в Сен-Дэни» (II, 25) или мытье паровозов «в депо северных железных дорог Франции» (II, 26), причем, в отличие от его занятий «преподаванием русского и французского языков» (II, 29), все они более или менее подробно изображаются. Однако для героя-рассказчика *НД* труд — это только средство выживания, а работа в основном носит мучительный и отупляющий характер: «…передо мной тотчас вставало первое время

[305] Ранее «расспросы» Горянчикова Петровым отозвались в *ВК* в аналогичных «расспросах» солдатом Иваном Николая Соседова. См. об этом в третьем разделе главы «Гайто Газданов, Марсель Пруст и Лев Толстой».

моего пребывания в Париже, когда я работал на разгрузке барж в Сен-Дэни и жил в бараке с поляками; это был преступный сброд, прошедший через несколько тюрем и попавший, наконец, туда, в Сен-Дэни, куда человека мог загнать только голод и полная невозможность найти какую-либо другую работу» (II, 25). В «Записках...» Горянчиков ясно сознает, что «без труда и без законной, нормальной собственности человек не может жить, развращается, обращается в зверя. И потому каждый в остроге, вследствие естественной потребности и какого-то чувства самосохранения, имел свое мастерство и занятие» (4, 16).

В целом мир *НД* противопоставлен миру «Записок...» как мир гораздо более жесткий и безнадежный. В обоих произведениях есть множество аналогичных параметров, по которым они обнаруживают свою полную противоположность. Приведу еще лишь один пример. Горянчиков неоднократно совершает добрые поступки по отношению к обитателям острога и ему по большей части отвечают признательностью — герой-рассказчик *НД* в ответ на оказание бескорыстной помощи неоднократно сталкивается с неблагодарностью, а то и того хуже — клеветой (II, 466, 628–629). Напрасно было бы искать у Горянчикова нечто, аналогичное первому из «двух чувств», которые владеют героем-рассказчиком *НД*: «презрению и жалости» (II, 7). Впрочем, и у него самого в результате «общения» с конкретными представителями «всемства», например, с Сюзанной или Алисой, — вполне в духе гуманизма Достоевского и вразрез, например, с Селином или Г. Миллером[306] — «презрение» «внезапно» уступает «жалости» (II, 106, 182, 189).

6. «Всемство» у Газданова и Достоевского

Отмеченная В. А. Боярским установка обоих писателей на ругань, сленг, живописание мелких ссор и потасовок может быть проиллюстрирована рядом конкретных сближений. Так, например, в «Записках...» это перебранки толстяка и высокого арестанта (4, 23–24), а также «двух степенных арестантов», поданные как «пример самых обыкновенных каторжных разговоров» (4, 24–25), перебранки с «добровольным весельчаком» Скуратовым (4, 71–72), рассказ Лучки об убийстве майора (глава «Решительные люди. Лучка»), поддразнивания Лучкой Исая Фомича

[306] См.: *Зверев А. М.* Парижский топос Газданова. С. 63.

(4, 94), перебранка Варламова и Булкина (4, 114–116), ссора Чекунова со смертельно больным Устьянцевым, в ходе которой один обзывает другого «холопом», а тот его в ответ «мохнорылым» (4, 133), ругань Устьянцева с госпитальными «неженками» (4, 162), перебранка между Скуратовым и Квасовым (4, 180–181). В качестве примера приведем разговор с «требователем» «экспансивного друга», утверждающего, что «тот поступил с ним несправедливо» и «должен и обязан ему поднести»: «— Нет, Степка, это ты должен, — говорит экспансивный друг, видя, что его взяла, — потому **ефто** твой долг. — Да я с тобой и язык-то даром не стану мозолить! — отвечает Степка. — Нет, Степка, это ты врешь, — подтверждает первый, принимая от целовальника чашку, — потому ты мне деньги должен; совести нет и глаза-то у тебя не свои, а заемные. Подлец ты, Степка, вот тебе; одно слово подлец!» (4, 111–112).

Этот и подобные ему эпизоды «Записок…», очевидно, послужили Газданову импульсом к созданию образа эпизодической героини по прозвищу «Ничерта»: «В эти же часы появлялась смертельно пьяная, худая старуха с беззубым ртом, которая входила в кафе и кричала: “Ни черта!” — и потом, когда нужно было платить за стакан белого вина, которое она пила, она неизменно удивлялась и говорила гарсону: “Нет, ты перегибаешь”. У меня создалось впечатление, что других слов она вообще не знала, во всяком случае, она никогда их не произносила. Когда она приближалась к кафе, кто-нибудь, оборачиваясь, говорил: “Вот идет Ничерта”. Но однажды я застал ее в разговоре с каким-то мертвецки пьяным оборванцем, который крепко держался двумя руками за стойку и покачивался. Она говорила ему — такими неожиданными в ее устах — словами: “Я тебе клянусь, Роже, что это правда. Я тебя любила. Но когда ты в таком состоянии...” И потом, прервав этот монолог, она снова закричала: “Ни черта!”» (I, 12).[307]

В *НД* подобные перебранки вообще необыкновенно многочисленны, особенно в самом начале романа. Приведем лишь несколько примеров: «одна из постоянных посетительниц кафе, женщина удивительной некрасивости, с плоским, лягушачьим лицом, но считавшаяся хорошей работницей, говорила, приблизившись вплотную к пятидесятилетнему человеку с Почетным легионом, — ее кто-то напоил в эту ночь: “— Ты должен же меня понять, ты должен же меня понять”, — и слушавший ее

[307] Данный эпизод *НД* первоначально был написан с сохранением оригинального французского сленга и в таком виде опубликован в «Современных записках» (*Гайто Газданов.* Ночная дорога // Современные записки. 1939. № 69. С. 111). См. об этом в главе «Транскультурный дискурс Газданова».

совершенно посторонний мужчина, особенного типа энергичного пьяницы, наконец, не выдержал и сказал: “Нечего тут понимать, ты просто стерва и больше ничего”» (II, 20); «Какой-то худощавый пожилой человек с выражением неподдельной тревоги в глазах пробился сквозь толпу и стал просить мадам Дюваль, чтобы она разрешила ему вскарабкаться наверх, по одной из колонн кафе, — только до потолка и обратно, — вы видите, мадам, я совершенно корректен. Только один раз, мадам, только раз... — и плотный метрдотель вывел его из кафе и предложил ему, уже на улице, попробовать влезть на фонарный столб» (II, 20).

Один из подобных начальных эпизодов *НД* представляет собой явную реминисценцию из Достоевского, причем, на сей раз из «Записок из подполья». Своего рода криптопародию «подпольного» героя представляет собой эпизодический персонаж *НД*, **в течение шести лет** приезжающий каждую субботу к парижскому кафе и бормочущий «едва слышно ругательства» в адрес его хозяина, когда-то в ходе ссоры ударившего его по лицу. Этой «смертельной ненависти», как и у Достоевского, подчинена вся жизнь газдановского героя: «Всю неделю, работая в Версале, он с нетерпением ждал субботы, потом одевался по-праздничному и ехал в Париж, чтобы ночью, на пустынной улице, **произносить свои едва слышные оскорбления и грозить в направлении кафе**» (II, 10–11). Аналогичным образом герой «Записок из подполья» в течение нескольких лет ненавидит своего обидчика-офицера, который не только его не замечает, но не заметил и самого нанесенного ему оскорбления: «Я часто потом встречал этого офицера на улице и хорошо его заприметил. Не знаю только, узнавал ли он меня. Должно быть, нет; заключаю по некоторым признакам. Но я-то, я, — **смотрел на него со злобою и ненавистью**, и **так продолжалось**... **несколько лет-с**! Злоба моя даже и укреплялась и разрасталась с годами». В отличие от «подпольного» героя, который объясняет то, что он не вызвал офицера на дуэль тем, что «**струсил**», но «не из трусости, а **из безграничнейшего тщеславия**» (5, 111), Газданов прямо пишет, что его персонаж «**очень боялся** этого ударившего человека». Сама же ситуация окрашена сарказмом. Мало того, что герой *НД* грозил не самому обидчику, а лишь его кафе, но вдобавок он перед этим «пил, набираясь храбрости, в соседних “бистро” один стакан за другим» и приходил к этому кафе «только после его закрытия, в то время как его обидчик **уже три года как умер**» (II, 10–11).

Как и у Достоевского, в *НД* не раз изображаются потасовки: «неизменно оказывалось, что кто-то из них уличен в передергивании, кто-то другой в краже, и между ними начиналась дикая драка» (II, 24). В «За-

писках...» также есть немало эпизодов, когда вот-вот должна произойти драка или даже убийство, которые, однако, как правило, не происходят (см., например: 4, 42, 85). Иногда, впрочем, драка все же случается — как, например, между «мясистым другом» и «писарем» (4, 113), но, разумеется, без вовлечения в нее общей массы, что в условиях острога чревато серьезным наказанием.

Одним из постоянных мотивов «Записок...» является кража. Так, например, Горянчиков неоднократно рассказывает о том, как его новые мнимые «товарищи» обкрадывают его. В частности, например, о Петрове он пишет: «Дивился я на него тоже, когда он, несмотря на видимую ко мне привязанность, обкрадывал меня» (4, 86). В *НД* этому соответствует и неудачная кража Федорченко ангорского кота, и преображение Платона, надевшего данный ему на временное хранение краденый смокинг: «Он был в смокинге; и всегда небрежное его лицо было свежевыбрито, отчего совершенно **изменилось**...» (II, 52). У Газданова этот мотив, таким образом, служит для развития темы метаморфозы, чего совсем нет у Достоевского — как, впрочем, и самой темы метаморфозы. В то же время иногда этот мотив входит составной частью в довольно широкую в *НД* (как и у Достоевского) антибуржуазную тему: «после ее ухода я вспомнил о гребенке и посмотрел через плечо. Гребенки не было, дама в sortie de bal украла ее так же, как это сделала бы горничная или проститутка» (II, 9).

Видное место в обоих произведениях занимают пьяные и алкоголики. В «Записках...» вино — одно из проявлений свободы человека: «Везде в русском народе к пьяному чувствуется некоторая симпатия; в остроге же к загулявшему даже делались почтительны. В острожной гульбе был своего рода аристократизм. Развеселившись, арестант непременно нанимал музыку» (4, 35). Своего рода «физиологический очерк» о «целовальнике», скапливающем торговлей вином «огромную сумму», затем пропивающем все до копейки и, наконец, после ареста снова «принимающемся за ремесло целовальника», иллюстрирует склонность русского человека к загулу, которая не проходит у него даже в остроге (4, 36–38).

Непосредственную параллель к нему в *НД*, как уже было отмечено В. А. Боярским,[308] представляет собой описание периодических загулов

---

[308] *Боярский В. А.* «Ночные дороги» Газданова и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского. Несколько формалистично выделяя мотивы, исследователь находит в обоих произведениях «мотив накопления», выступающий «в сложном единстве с мотивом расточительства», «мотив охраны (со стороны друзей) впавшего в "исступление"» и «мотив тяжелого труда» (там же).

Аристарха Александровича Куликова, в результате которых его ресторан продается с молотка: «Работая на заводе или в шахте, он долгими месяцами копил деньги. Потом, располагая известной суммой личных денег, взяв взаймы у товарищей все, что они могли дать, и пустив в ход свои кредитные возможности, он открывал ресторан и сразу же начинал зарабатывать. Он выплачивал долги, начинал богатеть, покупал дорогие костюмы, жил в хорошей квартире, и все шло в таком благополучии несколько месяцев, иногда почти год, вплоть до того дня, когда, выпив однажды лишнее, он вдруг впадал в неожиданное благотворительное исступление. Стоя посередине своего ресторана, с растрепанными волосами и съехавшим галстуком, он кричал: — Пей, ребята, ешь, пей в мою голову! Мы же русские, братцы, если мы друг другу не будем помогать, кто нам поможет? Все бесплатно, ребята, помните Аристарха Александровича Куликова, в случае чего, пожалейте!» (II, 78). В разговоре с героем-рассказчиком сам Куликов извиняет эту гибельную для русских склонность к загулу: «— Пьют они здорово, — почти шепотом сказал мне Аристарх Александрович, — видишь, **образ человеческий теряют**. А с другой стороны — разве можно за это русских людей обвинять?» (II, 76).

У Газданова пьянство русского человека изображено, с одной стороны, как потеря «человеческого образа», а с другой — в глазах большинства других героев, причем не только русских эмигрантов, но и Платона — как своего рода защита от житейских тягостей.[309] В *НД* пьянству-погибели — о котором говорит и герой-рассказчик («— Пьете вы много, вот что, — сказал я ему в ответ» — II, 97), и тот же Куликов в минуту рассудительности («Не дай Бог, начнешь пить — пропадешь» — II, 76) — противопоставлена философия пьянства как рецепта защиты от трагического несовершенства мира. В финале *НД* этот рецепт вложен в уста Платона: «— Я не понимаю, как вы все это выносите, будучи непьющим человеком. Вам надо пить, уверяю вас, иначе вы погибнете; и когда наступит ваш собственный конец, он будет еще трагичнее, чем все, что вы мне рассказываете» (II, 213).

В полном соответствии с диагнозом Платона постоянная трезвость героя-рассказчика только усугубляет его экзистенциальное и одновре-

[309] В отдельные моменты образ Платона немного стилизован под Мармеладова: «На его неподвижном обычно лице появилась улыбка. Он был совершенно трезв, и его разговор очень выигрывал от этого в связности и логичности, хотя тот абстрактный и книжный его характер, к которому трудно было привыкнуть, был еще более подчеркнут, чем всегда» (II, 54).

менно этнокультурное отчуждение: «В этом ночном Париже я чувствовал себя каждый день, во время работы, приблизительно как **трезвый среди пьяных**. Вся его жизнь была мне чужда и не вызывала у меня ничего, кроме отвращения или сожаления…» (II, 186). Пьянство лишено в глазах героя-рассказчика *НД* какой-либо привлекательности разгула, ощущающейся у Достоевского. Скорее ему близко вполне рационалистическое объяснение Платоном причин его пьянства как своего рода болезни: «— Платон, отчего вы пьете? Он сделал несколько шагов, не отвечая, потом сказал: — Вот и в данном случае большинством людей эта проблема решается неправильно. Истина, печальность которой я не собираюсь отрицать, заключается в следующем: мы алкоголики не потому, что мы пьем, нет; мы пьем оттого, что мы алкоголики» (II, 54–55).

Более того, иногда загул героев *НД* — например, m-r Мартини — рождает в душе героя-рассказчика реакцию, явно отмеченную воздействием философии «безнадежности» (в истолковании Чехова Шестовым): «Я смотрел на его залитый грязью костюм, ссадины на лице, сиротливые, маленькие глаза под беретом. — Я думаю, что **уже ничего нельзя сделать**, — сказал я» (II, 14). Гибельное для Федорченко «вочеловечение» также описано как переход от постоянной разумной трезвости к пьянству: «Я встретил его однажды ночью, в кафе; он был, казалось, совершенно пьян, особенным, свирепым охмелением. Он пригласил меня к стойке и сразу начал говорить, путая русские слова с французскими, о том, как ему трудно жить в этом мире, dans cette monde; он до конца не научился отличать во французском языке мужской род от женского» (II, 97).

Помимо алкоголиков, в центре внимания обоих писателей находятся сумасшедшие. В «Записках…» им посвящено несколько страниц, помещенных в разделе, в котором Горянчиков описывает свое пребывание в госпитале. Причем здесь изображаются как настоящие сумасшедшие, так и обитатели острога, притворившиеся сумасшедшими и приведенные в госпиталь «на испытание» (4, 158–161). Между прочим, сам Достоевский описывает здесь «одного странного сумасшедшего», который рассказывает Горянчикову как «чрезвычайную тайну», что дочь полковника Г. влюблена в него и хлопочет, так что следуемого ему телесного наказания не будет (4, 160). Рассказ этот несет на себе явные отголоски гоголевских «Записок сумасшедшего». Интертекстуальная поэтика русской литературы XIX века, на которую Газданов наверняка обращал внимание, была для него скорее всего постоянным ориентиром при создании его собственных метатекстов русской классики.

У Газданова, впрочем, этот мотив занимает в *НД* более заметное место. «Всегда, каждую ночь, я встречал нескольких сумасшедших; это были чаще всего люди, находящиеся на пороге сумасшедшего дома или больницы, алкоголики и бродяги» (II, 10), — вслед за этой тирадой герой-рассказчик рассказывает нам о плотнике, грозящем давно умершему хозяину ресторана, о женщине по прозвищу Ничерта и о m-r Мартини. Однако далее, в соответствии с обозначенной газдановским повествователем топографией сумасшедшего Парижа: «Я заранее знал, что на такой-то улице будет проходить такой-то сумасшедший, а в другом квартале будет другой» (II, 10), — он рассказывает о них в разных местах своего повествования по мере их появления. Кроме того, он изображает сумасшедшего шофера, убежденного в том, что «каждый человек может и должен летать» (II, 185) и упоминает здесь, между прочим, что «среди шоферов, как во всякой сколько-нибудь многочисленной корпорации, попадались самые разнообразные типы, в частности сумасшедшие или начинавшие сходить с ума» (II, 186).

Помимо этих эпизодических персонажей, нарастающим безумием отмечены в романе еще три героя. Во-первых, это Васильев, которым владеет мания преследования большевиками, якобы готовящими на него покушение. Во-вторых, Федорченко, пробуждение сознания в котором временами изображается как сумасшествие: «Медленное и заразительное его сумасшествие начало в те времена становиться заметным» (II, 95). Подлинное осознание абсурдности мира неизбежно включает в себя, по Газданову, и момент сумасшествия — по крайней мере, для неподготовленного сознания. Отчасти с Федорченко все это происходит под влиянием Васильева; попытка героя-рассказчика отрицать значимость того, что говорит Васильев, наталкивается на сопротивление Федорченко: «— У Васильева скоро начнется белая горячка, — сказал я, — его слова нельзя принимать всерьез. — Но раз он что-то думает, значит, то, что он думает, существует?» (II, 99).

При этом Федорченко неожиданно обнаруживает не только знакомство с общими началами философии, но и прямое знакомство с творчеством Достоевского: «— Это, конечно, катастрофа. Но не забывайте, что он был сумасшедшим. — Вы думаете? — Уверен. — Да, но если нет Бога, государства, науки и так далее, то это значит, что сумасшедших тоже нет» (II, 644). Фраза о том, что «**коли Бога бесконечного нет,** то и нет никакой добродетели» (15, 67), вложенная Достоевским в уста Смердякова, под пером Газданова обретает другой вид: «**если нет Бога, государства, науки и так далее,** то это значит, что сумасшедших тоже нет»

(II, 200). Показательно, что у Газданова, помимо Бога, среди вещей, отсутствие которых делает все бессмысленным и даже несуществующим, названы также «государство, наука и так далее». В то время как в разговоре Смердякова и Ивана Карамазова речь шла о «добродетели», Федорченко, поскольку он говорит с героем-рассказчиком *НД* о Васильеве, прилагает эту формулу к существованию «сумасшедших». Таким образом, в ней начинают звучать экзистенциальные обертоны, связанные с представлением об «абсурдности» жизни.

Наконец, Платона с самого начала многие воспринимают как сумасшедшего: «эта отвлеченность его речи создала ему в кафе, где его собеседники были чаще всего простые люди, репутацию сумасшедшего» (II, 54). Он и сам в финале *НД* не только допускает, что скоро сойдет с ума, но и серьезно беспокоится о том, что может сделаться опасным для окружающих (II, 130). В экзистенциальной картине мира, представленной у Газданова, сумасшествие — это уже одна из последних стадий осознания абсурда жизни: «трагическая нелепость моего существования представала передо мной с такой очевидностью, что только в эти минуты я отчетливо понимал вещи, о которых человек не должен никогда думать, потому что за ними идет отчаяние, сумасшедший дом или смерть» (II, 22).

Заметное место в обоих произведениях занимает изображение проституток. При этом и проститутки *НД*, и приходящие в острог женщины «Записок...» вызывают у повествователей одинаково брезгливое чувство. У Горянчикова внутреннее отторжение рождает прежде всего «грязь» («это была наигрязнейшая девица в мире», «эта уже была вне всякого описания», «связался с нищей» — 4, 30, 115). В *НД* тоже есть этот мотив: «потом я узнал, что даже очень пожилые и неряшливые женщины имеют свою клиентуру и нередко зарабатывают не хуже других» (II, 11), «ко мне подошла женщина, одетая в черные лохмотья, с грязно-седыми, нечесаными волосами; она приблизилась вплотную ко мне, так, что я почувствовал тот сложный и тяжелый запах, который исходил от нее» (4, 493). Впрочем, внешняя непривлекательность проституток *НД* все же иного порядка: «все они были очень надушены крепкими дешевыми духами, чем-то вроде едкого раствора плохого мыла, и от их соседства у меня во рту появлялся дурнотный вкус» (II, 64).

В *НД*, как и ранее в *ВК*,[310] прежде всего подчеркивается бездуховность такого рода женщин — причем это такая бездуховность, которая заставляет усомниться в их принадлежности к homo sapiens: «и ее напудренное

[310] См. об этом в третьем разделе главы «Гайто Газданов, Марсель Пруст и Лев Толстой».

лицо с не изменявшимся, по-видимому, ни в каких обстоятельствах **выражением холодной тупости**, которое я давно знал» (II, 39), «женщины типа Сюзанны так же любят, как другие <...> это унизительное уравнение я всегда понимал только теоретически, я никогда не мог почувствовать и поверить до конца, что это так»,[311] «заметил в ее глазах ту же полупрозрачную пленку, тот же **налет животной глупости**, который я так хорошо знал и который был характерен почти для всех женщин ее ремесла» (II, 79). Выделенные слова героя-рассказчика снова заставляют вспомнить уже процитированные выше слова Ницше о том, что «человек стоит посреди своего пути между животным и сверхчеловеком».

В отличие от «Записок...», в *НД* сумасшедшие, нищие, бродяги и проститутки не вызывают ни малейшего сочувствия героя-рассказчика: «...каждую ночь мне приходилось сталкиваться с проститутками и их клиентами, и я не мог к этому привыкнуть. Мне все это казалось совершенно непостижимым...» (II, 63). «И только в Париже, на ночных его улицах, я увидел нищих, которые не вызывали сожаления; и сколько я ни старался себе внушить, что нельзя же это так оставить и нельзя дойти до такой степени очерствения, что **их вид** у тебя **не вызывает ничего, кроме отвращения**, — я не мог ничего с собой поделать» (II, 38). Невозможно представить себе на страницах «Записок...», например, нижеследующий отзыв героя-рассказчика *НД* о рабочих и крестьянах, торгующих на Центральном рынке Парижа: «меня особенно поразило, когда я впервые увидел людей, запряженных в небольшие тележки, в которых они везли провизию; я смотрел на обветренные лица и на особенные **их глаза, точно подернутые прозрачной и непроницаемой пленкой, характерной для людей, не привыкших мыслить,** — такие глаза были у большинства проституток, — и думал, что, наверное, то же, вечно непрозрачное, выражение глаз у китайских кули, такие же лица были у римских рабов — и в сущности, почти такие же условия существования» (II, 64).

Отличие экзистенциальной картины мира от позиции Достоевского становится особенно очевидным, как только мы обратим внимание на то, что отнюдь не только проститутки и рабочие, но и многие представи-

---

[311] В. А. Боярский усматривает в произведениях Газданова и Достоевского еще один «совпадающий мотив — мотив праведной блудницы» и проводит параллели между невинно зарезанной своим мужем Акулькой (глава «Акулькин муж» — 4, 165–173), с одной стороны, и Ральди, Алисой и Сюзанной — с другой (*Боярский В. А.* «Ночные дороги» Газданова и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского). Однако это сближение представляется неправомерным, так как, в сущности, ни одна из трех героинь «Ночных дорог» не может быть с достаточным основанием отнесена к этому типу женщины.

тели образованных и обеспеченных социальных слоев обнаруживают у Газданова полную неразвитость сознания и образуют тем самым определенное единство с первыми: «Видя лица коммерсантов, служащих, чиновников и даже рабочих, я находил в них то, чего не замечал раньше, когда был моложе, какое-то идеальное и естественное отсутствие отвлеченной мысли, какую-то удивительную и успокаивающую тусклость взгляда. Потом, присмотревшись, я начал думать, что это спокойное отсутствие мышления объяснялось, по-видимому, последовательностью нескольких поколений, вся жизнь которых заключалась в почти сознательном стремлении к добровольному душевному убожеству, к “здравому смыслу” и неприятию сомнений, к боязни новой идеи, той боязни, которая была одинаково сильна у среднего лавочника и у молодого университетского профессора» (II, 192).

7. Другие интертекстуальные связи между «Ночными дорогами» и «Записками из Мертвого дома»

Согласно В. А. Боярскому, в обоих произведениях присутствует также «мотив накопления», который в «Записках…» «проявляется, прежде всего, в образе Исайи Фомича», а в *НД* его «воплощает мадам Дюваль, француженка, всю жизнь проработавшая в своем кафе, сколотившая себе немалое состояние, однако неспособная бросить свое занятие, пока оно еще приносит прибыль…» [312] В действительности, Газданов следует за Достоевским в гораздо более широком плане — а именно в плане сопоставления психологии буржуа и простолюдинов.

Что касается «накопления», то в *НД* есть немало примеров изображения того, что оно достигается крайней бережливостью (II, 15–16). Так, например, Федорченко в начале романа своей «исключительной бережливостью и анекдотической скупостью» напоминает господина Прохарчина: «питался только бульоном, хлебом и салом, которое он купил сразу в большом количестве за ничтожную цену, потому что, объяснял он, оно сверху было немножко испорчено, и все откладывал деньги. Потом он купил прекрасные, дорогие часы на руку, — но они стояли всю

[312] *Боярский В. А.* «Ночные дороги» Газданова и «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского.

неделю, он заводил их только в субботу и воскресенье, говоря, что иначе механизм изнашивается» (II, 33).

Тема скупости вообще решена Газдановым с явными отсылками к Достоевскому. В *НД* мы находим настоящего ««двойника» господина Прохарчина — причем из самых разных социальных слоев: «Я видел одного зловонного старика, который мрачно бормотал за стойкой кафе, что ему нечем платить и что гарсон его обкрадывает, — потому что он не хотел менять тысячефранковый билет; он носил с собой свое состояние, четырнадцать тысяч франков» (II, 123). Еще более существенно сходство этого эпизодического персонажа Газданова с «нищим, ходившим в отрепье», после смерти которого «в его рубище нашли зашитыми до трех тысяч кредитными билетами», и с другим «нищим, которого арестовали и нашли при нем до пяти тысяч рублей», о которых «прочел в газетах» герой «Подростка» Аркадий (13, 66). Вообще в *НД* имеется целая галерея «господ Прохарчиных» в широком смысле этого слова — причем из самых разных социальных слоев: «...я знал миллионеров с грязными руками, трудившихся по шестнадцати часов в день, старых шоферов, у которых были доходные дома и земли и которые, несмотря на одышку, изжогу, геморрой и вообще почти отчаянное состояние здоровья, — все же продолжали работать из-за лишних тридцати франков в день; и если бы их чистый заработок опустился до двух франков, они все равно работали бы до тех пор, пока в один прекрасный день не могли бы встать с кровати...» (II, 16).

Оба писателя не только воспроизводят традиционную для русской литературу антибуржуазную парадигму, но и фактически отрицают существование принципиальных различий между социальными группами. Герой-рассказчик *НД* неоднократно выражает эту точку зрения: «При самом беспристрастном отношении ко всем, я не мог не заметить, что разница между ними была всегда невелика, и в этом оскорбительном уравнении женщина в бальном туалете, живущая на Avenue Henri Martin, немногим отличалась от ее менее удачливой сестры, ходившей по тротуару, как часовой, от одного угла до другого; и люди почтенного вида на Passy и Auteuil так же униженно торговались с шофером, как выпивший рабочий с Rue de Belleville...» (II, 8), «дама в sortie de bal украла ее так же, как это сделала бы горничная или проститутка» (II, 9). В сущности, та же самая мысль высказана им по поводу «зловонного старика» с 14 000 франков наличными: «Я не знаю, что в его жизни было более случайно — то, что он был бродягой, или то, что он не был банкиром. Он был одет так же, как все бродяги, так же питался отбросами, которые подбирал на

Центральном рынке, и так же спал на ступеньках метро. Но я думаю, что корпорация ростовщиков или акционеров потеряла в нем ценного члена их общества» (II, 123).

В этом отношении с ним вполне солидарен и Платон: «Людей он, впрочем, так же низко расценивал, как Ральди, всех решительно, причем ни чины, ни положение, ни репутация человека не играли в его глазах никакой роли; и я рад был однажды услышать от него, что в его представлении средний преступник, имеющий в своем прошлом два или три уголовных дела, не очень отличается от среднего депутата или министра и в сфере бескорыстного суждения, как он говорил, — в своеобразной его социальной иерархии, они стоят на одном и том же уровне; — и я был рад это услышать, так как разделял совершенно этот взгляд». Герой-рассказчик подкрепляет это суждение «историей молодоженов, кажется, крестьянского происхождения, которые убили богатого старика, взяли деньги, около полутораста тысяч франков, и через три дня после этого приобрели в собственность гастрономический магазин, в котором собирались делать карьеру честных коммерсантов». «— Я полагаю, что это были бы прекрасные коммерсанты», — резюмирует эту историю Платон (II, 58).[313]

В данном случае Газданов прямо воспроизводит логику Достоевского, озвученную им, впрочем, не в «Записках...» а, например, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» применительно не к русским, а как раз к французским рабочим и землевладельцам: «Кого же бояться? Работников? Да ведь работники тоже все в душе собственники: весь идеал их в том, чтоб быть собственниками и накопить как можно больше вещей; такая уж натура. <...> Землевладельцев? Да ведь французские землевладельцы архисобственники, самые тупые собственники, то есть самый лучший и самый полный идеал собственника, какой только можно себе представить» (5, 78).[314]

Из сходных отдельных образов и ключевых слов обращает на себя внимание прежде всего то, что слова «мертвый», «мертвенный», «заключение», «каторга» и даже «тюрьма» неоднократно появляются на страницах *НД*: «Нередко, возвращаясь домой после ночной работы по

[313] «— Не забывайте, что эти люди глубоко буржуазны по своей натуре», — говорит Платон о неожиданном превращении Сюзанны во владелицу мастерской. «— Они неудачники в буржуазности, я с этим согласен, но они чрезвычайно буржуазны». И прибавляет: «Вспомните ваших убийц, открывших гастрономическую торговлю чуть ли не на следующий день после преступления» (II, 88).

[314] Почти в тех же выражениях Достоевский высказывал эту мысль в письме к Н. Н. Страхову от 26 июня (8 июля) 1862 г. (5, 360).

мертвым парижским улицам» (I, 7), «в то время как европейцы жили в мире реальном и действительном, давно установившемся и приобретшем **мертвенную** и трагическую неподвижность, неподвижность умирания или смерти» (II, 170), «Иногда, после такого очередного припадка, я впадал в почти **мертвенное** душевное состояние, и тогда я нередко сутками лежал у себя в комнате, не выходя из нее, ничего не видя и ничем не интересуясь...» (II, 196). Эта сознательная скрытая отсылка писателя к претексту *НД* только подчеркивает внутреннее противопоставление его романа «Запискам...». У Достоевского «Мертвый дом», в противоположность заглавию гоголевских «Мертвых душ», звучит как оксюморон: души лишенных в остроге гражданских прав людей оказываются совсем не мертвы. В *НД* души многих свободных жителей Парижа мертвы или близки к смерти.

Сопоставления с тюрьмой возникают у героя-рассказчика *НД*, когда он вспоминает о своей работе на фабрике: «я не мог выдержать этого **постоянного заключения** в мастерской, я **чувствовал себя как в тюрьме**». Герой-рассказчик Газданова искренне недоумевает: «как могут люди всю жизнь, десятки лет жить в таких условиях? Правда, этому предшествовали, чаще всего, целые поколения их предков, всегда занимавшихся физическим трудом, — и никогда, ни у одного из профессиональных рабочих я не замечал протеста против этого невыносимого существования...» (II, 29–30). Это несколько напоминает наблюдения Горянчикова о том, как тяжело было ему и другим дворянам переносить заключение, в то время как простолюдинам это давалось гораздо легче. Выделенные словесные маркеры также подчеркивают метатекстуальную природу *НД* по отношению к «Запискам...».

Учитывая все выше приведенные сближения и наличие целого ряда других общих тем, можно говорить о тесной интертекстуальной связи этих двух произведений и даже полагать «Записки...» основным претекстом *НД*. В целом в своем романе Газданов продолжает тот антимещанский и антибуржуазный текст русской литературы, наиболее яркие страницы которого принадлежат Достоевскому. Воспроизводя основные координаты художественного мира писателя, Газданов в то же время существенно его трансформирует, нередко решая общие темы прямо противоположным образом. Тем самым он утверждает иную картину мира, которая в некоторых своих фундаментальных принципах близка к экзистенциалистской парадигме. Метатекстуальная природа *НД* по отношению к «Запискам...» Достоевского несомненна: более того, первое из названных произведений представляет собой своего рода палимпсест второго.

8. От «Призрака Александра Вольфа» к «Эвелине и ее друзьям»

Следующий роман Газданова «Призрак Александра Вольфа» не только представляет собой палимпсест линии «Мышкин — Настасья Филипповна — Рогожин» (причем герою-рассказчику этого газдановского романа, также страдающему внутренним раздвоением, в отличие от Мышкина, все же удается предотвратить попытку Вольфа убить Елену Николаевну), но и сохраняет некоторые черты атмосферы произведений Достоевского. Особенно явно это проявляется в том, как инструментован в романе образ Елены Николаевны: «ее отличие от других женщин заключалось в том, что она вызывала крайнее и изнурительное напряжение всех сил, и душевных, и физических, — в смутном ощущении того, что близость с ней требует какого-то безвозвратно-разрушительного усилия...» (III, 58); «— Вслепую? Я думаю, что так интереснее. Вообще все» (III, 76). В то же время в образе Вольфа недвусмысленно разоблачается философия человекобожества: «В этих нескольких секундах насильственного прекращения чьей-то жизни заключалась идея невероятного, почти нечеловеческого могущества» (III, 113).[315]

В романе «Возвращение Будды» поэма Ивана Карамазова «Великий инквизитор», вообще неоднократно поминаемая Газдановым на страницах его романов (например, в *ВК*: I, 112), оказывается внутренним камертоном, который не только выражает личное отношение героя-рассказчика к Щербакову, но и предопределяет его дальнейшую судьбу: «Я думал еще о Великом инквизиторе, и о трагической судьбе его автора, и о том, что личная, даже иллюзорная свобода может оказаться, в сущности, отрицательной ценностью, смысл и значение которой нередко остаются неизвестными...» (III, 154). Эти мысли витают в голове героя-рассказчика сразу после того, как он узнает о неожиданном получении Щербаковым наследства и когда еще совсем неясно, что в конечном итоге именно эта необыкновенная удача скоро, причем по-своему закономерно, приведет его к насильственной смерти. Накануне этого герой-рассказчик размышляет о том, что «было бы лучше», если бы Щербаков умер теперь, на самом пике своей жизни (III, 227). Сходство героя-рассказчика с «теоретическим убийцей» «Братьев Карамазовых» подчеркнуто репликой героя-рассказчика, поданной, как только он услышал о том, что это и в

[315] Подробнее см. об этом в главе «Газданов и Набоков».

самом деле случилось: «Это было чисто теоретическое положение. <…> Это даже не было желание, это было произвольное логическое построение (III, 231).[316]

В позднем творчестве Газданова Достоевский остается для него источником непроизвольных или сознательных заимствований, которые опознаются даже несмотря на глубокую трансформацию оригинала. Так, например, в романе «Пилигримы» Лазарис прощает Жерару его огромный долг в благодарность за то, что тот своими действиями когда-то избавил его «от необходимости стать убийцей», и это подано как своего рода «луковичка» «Братьев Карамазовых», оправдывающая целую жизнь героя: «— Я знаю всю вашу жизнь, Жерар. В ней нет ничего, что заслуживало бы награды. Но вот случилось, что в этой жизни было несколько дней, когда вы действовали именно так, как было нужно <…> вы поступили так, как хотел бы поступить я и как поступил бы, если бы вы не сделали этого за меня» (III, 458–459). Однако общую атмосферу романов Газданова определяет уже не Достоевский.[317]

Тем не менее, в «Пилигримах» просматривается отчетливый параллелизм целого ряда героев с персонажами «Преступления и наказания»: Раскольников — Фред, Соня — Жанина, Роберт — Разумихин, сенатор Симон — Лужин, Шарпантье — Свидригайлов, Рожэ — Порфирий Петрович. Здесь, разумеется, сразу бросается в глаза многочисленные несовпадения, но такие сюжетные элементы, как «близость проститутки и молодого преступника» и «его нравственное возрождение через благотворное влияние другого человека», присутствуют в обоих произведениях. Впрочем, для «Пилигримов» «Преступление и наказание» — это претекст не первого порядка. Вообще, начиная с 1950-х годов Газданов освобождается от определяющего влияния на него Достоевского и переходит в стан последователей Толстого: недаром в позднем творчестве

[316] Подробнее об этом см.: *Боярский В. А.* «Братья Карамазовы» и «Возвращение Будды».

[317] Надо признать, это не слишком идет им на пользу, поскольку на смену Достоевскому приходит поздний Толстой: Газданов теперь не в последнюю очередь ориентируется на его учительную направленность. Если, например, в «Пробуждении» явная дидактическая тенденция все же не разрушает художественной состоятельности романа, то это происходит во многом за счет сохранения Газдановым достоевско-шестовской прививки осознания ценности иррациональных движений человеческой души: «— Я пью за тех, кто верит в чудеса. Я пью за то, что может казаться абсурдом, и за торжество этого абсурда над действительностью. Я пью за непобедимую силу иррациональных и нелепых чувств, которые во всем противоречат так называемому здравому смыслу. Я пью за пренебрежение к элементарным законам анализа» (II, 120).

писателя Достоевский упоминается гораздо реже, чем в раннем. И «Пилигримы», и особенно «Пробуждение» написаны с явной ориентацией на толстовское «Воскресение».

«О Достоевском герои Газданова 50 – начала 70-х годов, — отмечают В. З. Гассиева и Л. Калоева, — уже не рассуждают, не спорят: он вошел в их плоть и кровь» и приводят следующий пример: «на третьем, последнем этапе своего творческого пути Газданов-художник лишь в одном последнем романе ("Эвелина и ее друзья") и лишь один раз упоминает имя Достоевского».[318] Характеризуя одного из героев этого романа, повествователь отмечает: «Он бывал либо мрачен, либо находился в состоянии судорожного восторга, — как герой Достоевского, сказала о нем Эвелина» (IV, 190). И эта фраза Эвелины, и общий характер позднего творчества Газданова свидетельствуют скорее о его критическом отношении к Достоевскому. Сам писатель недвусмысленно сформулировал его в своем цитированном выше письме к Г. В. Адамовичу от 28 сентября 1967 г., в котором писал об органической неприемлемости для него Достоевского «с этой постоянной истерикой, с этой фальшью, с этим невыносимым "не тебе кланяюсь, страданию человеческому кланяюсь!", с этим позорным "Дневником писателя"» (V, 157).

Тем не менее, в «Эвелине и ее друзьях», последнем из завершенных романов, Газданов возвращается к сюжетной схеме, первоначально опробованной в «Призраке Александра Вольфа», то есть к сюжетной схеме и системе героев «Идиота» Достоевского, на сей раз еще в большей степени трансформированной, не говоря уже о бесконечных привнесениях и отступлениях от нее. Здесь также есть героиня, наделенная чертами Настасьи Филипповны. Это мадам Сильвестр, внушающая Мервилю «ощущение трагического восторга», которого он «не знал до этого» (IV, 150). Есть герой, который приходит за ней (Канелли) и которого на сей раз, в отличие от *ПАВ*, она же сама и убивает. При этом Мервиль, которого друзья на протяжении всего романа предупреждают, что мадам Сильвестр опасная женщина, отказывается их слушать, полагаясь на свои собственные ощущения.

Эта сюжетная линия отчетливо противопоставлена другой центральной линии романа: герой-рассказчик, который не встречает никаких внешних препятствий для своего счастья с Эвелиной — женщиной, которая вслед за Настасьей Филипповной и в противоположность герою-рассказчику живет, следуя своим порывам, — будучи скован «какой-то

[318] *Гассиева В. З., Калоева Л.* Газданов и Достоевский. С. 219.

геометрической логикой» и склонностью рассматривать «всякий отдельный случай» «как своего рода эмоциональную алгебраическую задачу», не способен осознать своего чувства и отдаться ему (IV, 203). В конце концов, герой-рассказчик отказывается от своего «постоянного грима», и еще одна Настасья Филипповна благополучно воссоединяется у Газданова с еще одним князем Мышкиным. Таким образом, несмотря на критическое отношение позднего Газданова к Достоевскому, и в последних его произведениях воспроизводятся не только сюжетные схемы этого писателя, но и свойственная ему критика рационализма, быть может, лишь освобожденная от максимализма и патетики, которые сам Газданов в письме к Адамовичу назвал «этой постоянной истерикой» (V, 157).

Основную мысль настоящей главы стоило бы сопроводить большими оговорками. Разумеется, для большинства романов Газданова произведения Достоевского являются не единственными претекстами. И тем не менее, несомненно, что значительная часть творчества Газданова написана как своего рода внутренний диалог с Достоевским, и собственное художественное высказывание писателя строится как трансформация его сюжетных схем и словесных образов. Между прочим, это в числе прочего и обусловливает то обстоятельство, что картина мира, возникающая в произведениях Газданова, оказывается близка к экзистенциальной.

В настоящей работе были затронуты лишь отдельные, хотя и далеко не самые маловажные моменты интертекстуальных связей между двумя писателями. Однако и из сказанного ясно, что тема этой главы вполне заслуживает того, чтобы в будущем стать предметом отдельного монографического исследования.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ГАЗДАНОВ И АТЕИСТИЧЕСКИЙ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ

(О романе «Призрак Александра Вольфа»)



1. Гайто Газданов и Эдгар По

Как известно, в русской литературе было несколько периодов особого увлечения творчеством Эдгара По и почти не было таких эпох, когда он не пользовался вниманием отдельных русских писателей. Первый период, очевидно, относится ко второй половине XIX в. и связан в первую очередь с именем Достоевского. Второй период — это эпоха символизма, когда По был провозглашен одним из его предшественников.[319]

Литература русского зарубежья отмечена новой волной увлечения творчеством Эдгара По. Особенно серьезно она сказалась на творчестве писателей младшего поколения первой русской эмиграции, в частности, на творчестве Газданова. Имя По он сам начертал на своих знаменах уже в самом начале творческого пути в специальной статье «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане». Всех этих писателей Газданов объявляет предшественниками «фантастического искусства». Уже в его определении он пользуется терминологией самого Эдгара По: «Для того чтобы пройти расстояние, отделяющее фантастическое искусство от мира фактической реальности, нужно особенное обострение известных способностей духовного зрения — та болезнь, которую сам По называл “болезнью сосредоточенного внимания”» (I, 707).

О самом По здесь рассказывается так: «Эдгар По провел всю свою жизнь точно в бреду. Этот американец, скитавшийся из одной страны в другую, был подобран в бессознательном состоянии на дороге и умер на казенной койке госпиталя; и обстоятельства его смерти, при всей их банальности, страшны и убедительны. В его судьбе есть много общего с судьбой Франсуа Вийона; и подробной биографии Эдгара По до сих пор не существует. Остается, например, совершенно неизвестным, что он делал с 1826 по 1829 год: мы знаем только одно: прожив некоторое время в России, он вынужден был спешно покинуть Петербург, “будучи замешан в чрезвычайно темном и скверном деле, он должен был искать защиты у американского посла, который дал ему возможность ускользнуть от

[319] См.: *Николюкин А. Н.* Литературные связи России и США. Становление литературных контактов. М., 1981. С. 327–346; Гроссман Д. Д. Эдгар По в России. Легенда и литературное влияние. СПб., 1998.

правосудия и уехать в Америку", — как сообщает один из его французских биографов, Альфонс Сэшэ» (I, 706–707).

«О какой биографии идет речь, выяснить не удалось», — гласит комментарий к этому месту статьи в новом «Собрании сочинений» Газданова (I, 859). Между тем Газданов приводит в своих «Заметках…» — по-видимому, в собственном переложении на русский язык — фрагмент из предисловия Альфонса Сеше к сборнику произведений По во французских переводах Виктора Орбана: «A la suite de quelles aventures se trouvat-il en Russie, compromis dans une fort louche et vilaine histoire que le forca d'en appeler au minister américain, pour échapper a la justice et regagner l'Amérique, mystère!»[320] В свою очередь этот фрагмент восходит к фразе Бодлера в его эссе «Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres»: «pourquoi le retrouvons-nous a Saint-Pétersburg, sans passé-port, — compromise, et dans quelle sorte d'affaire, — obligé d'en appeler au minister américain, Henry Middleton, pour échapper a la penalité russe et retourner chez lui? — on l'ignore…»[321] В конечном же счете обе фразы восходят к собственной мистификации Э. По в его автобиографии.[322]

Далее Газданов пишет: «В смерти каждого большого человека есть всегда нечто кощунственное: достаточно напомнить пример Вольтера или Мопассана. Но кончина Эдгара По даже по сравнению с этими случаями представляется особенно ужасной. Он умирал в пустоте, совершенно один — так же, как и жил — умирал от нищеты и истощения. Официальный рапорт врача гласит: "Больной умер от необычайного нервного возбуждения, вызванного лишениями и усиленного долговременным пребыванием на холоде".

Умирая, он говорил: "Своды неба давят меня. Пропустите меня…"

"Я убил самого себя, я вижу гавань на той стороне пропасти. Огненный корабль, медное море!.."

"Эдгар По был очень красив. Черты его лица казались искусно выточенными, лоб был высок и широк: его пропорции соответствовали в точности пропорциям черепа Наполеона!.."» (I, 706–707).

Последние слова Газданов сопровождает примечанием, к сожалению, не воспроизведенным в его собрании сочинений: «Рапорт доктора

---

[320] *Séché Alphonse*. Sur Edgar-Allan Poë // Edgar-A. Poë. Traduction inédite de Victor Orban. Poèmes complets. Scènes de Politian. La principe poétique. Marginalia. Notice biographique et bibliographique par Alphonse Séché. Paris, 1928. P. VI.

[321] *C<harles> B<audelaire>*. Edgare Poe, sa vie et ses oeuvres. Histoires Extraordinaires par Edgar Poe / Traduction de Charles Baudelaire. Nouvelle edition. Paris, 1893. P. XIII.

[322] *Poe E. A.* The Complete Works / Ed. by J. A. Harrison. N. Y., 1965. Vol. 1. P. 345.

Моргана» (ср.: I, 707). К цитате из «официального рапорта врача» им сделано другое примечание: «Он прибавляет: “a un mal enfin dont le nom médical est l’encephalite” (у него была болезнь, которая в медицине называется энцефалит (фр.) — *Ред.*). Я привожу это из французского перевода доклада доктора Моргана о смерти Эдг. По, описание последних минут писателя напечатано в книге: Woestin H. R. Edgar Poe. Palitien. Éditions Emile-Paul Frères, Paris» (I, 707). Здесь имеется опечатка в имени доктора Морана (так! — *С. К.*), которую заметила уже комментатор републикации статьи Газданова М. А. Васильева. Она также отметила, что «достоверность показаний доктора Морана в наше время оспаривается» и что «пребывание Эдгара По в России было поставлено под сомнение еще задолго до публикации Газдановым статьи, а новейшие исследования полностью опровергают этот “миф”, придуманный самим же По. Однако Газданов склонен был верить вымыслу американского писателя». В связи с этим исследовательница вспоминает рассказ Газданова «Авантюрист» (1930), в котором и был воплощен миф о пребывании Эдгара По в Петербурге.[323] Поскольку Газданов объявил По одним из своих предшественников в литературе, то для него, по всей видимости, было важно представлять его себе как писателя, побывавшего на его теперь уже потерянной родине.

Рассказ «Авантюрист» составляет часть обширной беллетристической литературы американских, европейских и русских писателей об Эдгаре По, который предстает в них преимущественно «в роли путешественника; в советской литературе она представлена, в частности, рассказом Леонида Борисова “Драгоценный груз”» (1966)[324] и фрагментом из романа Валентина Катаева «Время, вперед» (1932).[325] Рукопись рассказа «Авантюрист» датирована: «6. V. 1930» (I, 854). Следовательно, он представляет собой художественное воплощение того увлечения американским романтиком, которое ранее отразилось в его «Заметках...». В рассказе, естественно, отразились многие представления Газданова об Эдгаре По, выраженные в этой статье.

Э. По изображен здесь как «необычайно» красивый человек «с удивительно правильными чертами безукоризненно овального лица». Однако случайно познакомившуюся с ним на улице русскую героиню с чеховским именем «Анна Сергеевна» поражает не само это лицо, а его

---

[323] *Васильева М. А.* Гайто Газданов — человек, писатель, критик // Литературное обозрение. 1994. № 9/10. С. 83.

[324] *Ковалев Ю. В.* Эдгар Аллан По, новеллист и поэт. Л., 1984. С. 6, 284.

[325] *Гроссман Д. Д.* Эдгар По в России. С. 18.

выражение — «неуловимо ненормальное, почти сумасшедшее, непостижимо как не искажающее это классическое лицо» (I, 679). Сюжет рассказа заключается в том, что разочаровавшаяся во всем светская дама привозит Эдгара По к себе домой, они проводят несколько часов в разговорах, и умиротворенный герой засыпает, положив голову ей на плечо.

Речи газдановского Эдгара, разумеется, в значительной степени базируются на произведениях самого По. В комментариях к собранию сочинений Газданова справедливо отмечено, что «в рассказе использованы мотивы произведений Э. По “Рукопись, найденная в бутылке”, “Продолговатый ящик” и “Сказка извилистых гор”» (I, 855). Впрочем, этот комментарий нуждается в конкретизации. Что касается рассказа «Продолговатый ящик», то к нему восходит фраза газдановского По: «И от этого лица, — он говорил, как в бреду, — от которого вы никуда не уйдете» (I, 684). Фрагмент По, из которого она взята, Газданов сам цитирует в своей статье: «Почти все герои фантастической литературы и, уж конечно, все ее авторы всегда ощущают рядом с собой чье-то другое существование. Даже тогда, когда они пишут не об этом, они не могут забыть о своих двойниках. <…> Рассказ Эдгара По “Продолговатый ящик”, необыкновенный, как все его рассказы, где действующим лицом, однако, является вовсе не автор, кончается таким неожиданным отступлением: “Но за последнее время мне не часто удается крепко уснуть. Есть лицо, которое мучительно возникает передо мной, как бы я ни повертывался. Есть истерический смех, который неотступно звучит в моих ушах”» (I, 715). Это заключительные строки рассказа, в которых идет речь о мистере Вайете и трупе его жены, поглощенных океаном.

Параллели к рассказу «Авантюрист» из «Заметок…» Газданова могут быть расширены. Так, газдановский По с самого начала объявляет Анне Сергеевне, что завтра уезжает из Петербурга и если бы они не встретились, он провел бы эту последнюю ночь на улице. В этом нельзя не увидеть аллюзию на то, о чем в статье сказано более определенно: «он вынужден был спешно покинуть Петербург…» (I, 706–707).

В свою очередь статья Газданова, как предположила М. А. Васильева, «в тех фрагментах, где речь идет о судьбе Э. По, — написана скорее всего под впечатлением от эссе Шарля Бодлера “Заметки об Эдгаре По”».[326] Сопоставление «Заметок…» Газданова с тремя эссе Бодлера убеждает нас в том, что писатель явно был знаком, по крайней мере, с двумя из них, причем скорее всего в оригинале, а не по единственному имевше-

[326] *Васильева М. А.* Гайто Газданов — человек, писатель, критик. С. 83.

муся на то время переводу двух из этих эссе на русский язык.[327] Уже само заглавие статьи Газданова — «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» — навеяно вторым и третьим очерками Бодлера — «Заметки об Эдгаре По» («Notes sur Edgar Poe», 1856) и «Новые заметки об Эдгаре По» («Notes Nouvelles sur Edgar Poe», 1857). Вряд ли при написании статьи в распоряжении Газданова были какие-либо другие источники сведений о биографии и творчестве По, кроме эссе Бодлера, произведений По в переводе К. Бальмонта и его же «Очерка жизни Э. По»,[328] а также статьи А. Сеше и биографической книги Х. Р. Вестэна, на которые он ссылается.

В тексте статьи, помимо многочисленных перекличек и заимствований из Бодлера, есть и прямые ссылки на него, причем имеются в виду именно его эссе, посвященные По. Это касается, например, следующего пассажа из заключительной части статьи: «Искусство декаданса — выражение бессмысленное: никакого особенного искусства декаданса не существовало нигде, кроме разве учебников искусства, написанных невежественными профессорами, вроде тех, которые Гоголя причисляли к реалистам. Людям, порицавшим Эдгара По и приглашавшим других присоединиться к его осуждению, высокомерно ответил Бодлэр: “Разве вы считаете меня таким же варваром, как вы сами?”» (I, 718). Его источник находится в самом начале «Новых заметок об Эдгаре По» Бодлера: «*Литература декаданса!* <…> Когда я слышу, что эти люди ревут анафему — которая, мимоходом замечу, всегда клеймит какого-нибудь замечательного поэта, — меня охватывает желание ответить: неужели вы считаете меня таким же варваром, как вы…»[329]

Предпринимались попытки возвести рассказ Газданова непосредственно к творчеству По. Так, например, А. Сивкова утверждала, что если прочитать его сразу вслед за рассказом По «Свидание», то «благодаря стилистическому и сюжетному сходству создается ощущение неразрывного единства, целостности повествования, как будто не было между воплощением двух его составляющих известной пространственно-временной пропасти».[330] Однако в действительности «Свидание» По, в котором некий знаменитый англичанин сначала спасает ребенка знатной итальянки, а потом кончает свою жизнь одновременно с ней

[327] *Бодлер Ш.* Эдгар По. Жизнь и творчество / Пер. Л. Когана. Одесса, 1910. См. также: *Пахолкина Л.* Эдгар По и символизм. М., 1999.

[328] *По Э.* Собр. соч. / Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. М., 1901. Т. 5. С. 1–109.

[329] Цит. по: *Бодлер Ш.* Эдгар По. Жизнь и творчество. С. 43.

[330] *Сивкова А.* Особенности двоемирия Э. По и Г. Газданова // Газданов и мировая культура. Калининград, 2000. С. 53.

мало чем напоминает «Авантюриста» (хотя Газданов цитирует в своих «Заметках…» в том числе и «Свидание»). Разве что финальная реплика героя: «Потом выпрямился, взглянул вверх и произнес слова епископа Чичестерского: “Подожди меня там! Я встречусь с тобой в этой мрачной долине!”[331] — составляет вероятный pendant — но с точностью до наоборот — к финальной реплике газдановского По: «Я еще не твой» (I, 688).

Скорее рассказ «Авантюрист», если что и «продолжает», то некоторые страницы из статей Бодлера о По, в частности, например, те, на которых французский поэт приводит фрагмент из «письма госпожи Фрэнсис Осгуд, одной из приятельниц По». В этом письме она «энергично отрицает все пороки и заблуждения, приписываемые поэту». Письмо это, между прочим, адресовано тому самому Руфусу Гризвольду, который стал главным создателем легенды об Э. По: «Может быть, с мужчинами он был таким, каким вы его описываете; как мужчина вы, может быть, правы. Но я утверждаю, что с женщинами он был совершенно иным, и женщина, познакомившись с По, могла питать к нему лишь глубокую симпатию. Я всегда считала его образцом изящества, благородства и великодушия». И далее она рассказывает историю своего знакомства и дружбы с писателем.[332]

Тем не менее, исследовательница не слишком преувеличивает, когда пишет о том, что «произведения Гайто Газданова не только насыщены многочисленными мотивами, образами и сюжетными коллизиями Э. По, но выдерживаются в той же манере повествования и фактически повторяют многие приемы его стилистики».[333] Особенно это касается не столько принципа «романтического двоемирия», на котором А. Сивкова строит свои сопоставления и который носит слишком широкий, общеромантический характер, сколько темы раздвоения, причем в том ее специфическом варианте, который ей придал именно Э. По: раздвоение на живого и мертвого человека.

В своих «Заметках…» Газданов писал: «За пределами нашей обычной действительности происходят явления, которых мы не можем согласовать с известными нам законами — тем более что мы вообще лишены возможности так различать явления чувств или впечатлений, как мы различаем, например, цвета или величины. <…> В обыкновенном языке мы знаем все слова для обозначения самых различных физических феноменов: но тот же язык изменяет нам, как только мы вступаем в область

[331] *По Э.* Собр. соч. Т. 1. С. 346.

[332] Цит. по: *Бодлер Ш.* Эдгар По. Жизнь и творчество. С. 28–30.

[333] *Сивкова А.* Особенности двоемирия Э. По и Г. Газданова. С. 53.

иных понятий, понятий эмоционального порядка. И столь привычная нам речь начинает звучать как иностранная: “Рядом со мной лежало мое тело со стрелой в виске, голова была вздута и обезображена” (“Сказка извилистых гор”)» (I, 707–708).

Эти же слова Э. По, приведенные в оригинале: «Beneath me lay my corpse with the arrow in my temple» («Подо мной лежит мой труп со стрелой в виске»), — совсем не случайно оказались эпиграфом к «третьему рассказу» Александра Вольфа «Приключение в степи». Ремарка героя-рассказчика: «Этого одного было достаточно, чтобы привлечь мое внимание», — недвусмысленно свидетельствует о том, что интертекстуальные связи с Э. По являются в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа» особенно значимыми.

2. Общение героев в «Призраке Александра Вольфа»

Обратимся теперь к самому этому роману и прежде всего к вопросу об «общении» и взаимовлиянии двух его главных героев. Вольф сеет вокруг разрушение и смерть: гибель его бывшей любовницы-самоубийцы стала первой в этом ряду, насильственная смерть Елены Николаевны должна была стать второй. Назначение героя-рассказчика противоположно: во время романа с Еленой Николаевной он и сам начинает думать, что вообще его роль заключается в том, чтобы появляться «после катастрофы», и все, с кем ему «суждена душевная близость, непременно перед этим становятся жертвами какого-то несчастья» (III, 92).

Однако в процессе общения героев жизненная позиция рассказчика претерпевает изменения, то сдвигаясь в сторону кредо Вольфа, то, наоборот, «втягивая» самого Вольфа на противоположное поле рассказчика. Вначале в «диалогическом конфликте» рассказчика с героем-антагонистом доминирует Вольф, и это парадоксальным образом в какой-то степени оживляет последнего: «Во время этого свидания он мне показался несколько живее, чем раньше, его походка была более гибкой, в его глазах я не заметил на этот раз их обычного, далекого выражения» (III, 107). В результате непримиримых споров с героем рассказчик начинает повторять мысли самого Вольфа: «Жизнь, которая нам суждена, не может быть другой, никакая сила не способна ее изменить, даже счастье, которое того же порядка, что представление о смерти, так как заключает в себе идею неподвижности». Сравните рассказ героя-рассказчика о

разговоре с Вольфом несколькими страницами ранее: «Он полагал, что <…> смерть и счастье суть понятия одного и того же порядка, так как и то и другое заключает в себе идею неподвижности» (III, 111, 106).[334]

Под влиянием Вольфа рассказчик возвращается к идее о том, что, любя, мы создаем воображаемый, далекий от подлинного облик любимого человека: «Да, конечно, самая прекрасная девушка не может дать больше, чем она имеет. И чаще всего она имеет столько, сколько у нас хватает душевной силы создать и представить себе, — и поэтому Дульцинея была несравненна» (III, 112). Обман воображения в любви и губительность для счастья ощущения окончательности — это романтические мотивы, развитые и заостренные экзистенциальным сознанием и присутствующие в том числе и в произведениях самого Газданова 1920–1930-х годов. «В минуту душевной невзгоды», поскольку он пока не совсем уверен в любимой женщине, рассказчик на время берет сторону своего оппонента. В другие, счастливые моменты, подчиняясь казавшемуся ранее невозможным «ощущению блаженной полноты», он переосмысляет его мысли, вкладывая в них совсем другое содержание. По-прежнему не отрицая того, что в ощущении счастья, «конечно, был тот элемент неподвижности, о котором говорил Вольф», герой более не усматривает в нем ничего подрывающего само это понятие: «если бы мы не знали о смерти, мы не знали бы и о счастье, так как, если бы мы не знали о смерти, мы не имели бы представления о ценности лучших наших чувств» (III, 120).

Здесь, как и в ряде других моментов, Газданов переосмысляет этот элемент экзистенциального сознания в позитивном плане, причем находит опору для этого в Достоевском, во многом это сознание подготовившем. «Остановка времени в момент счастья» — это идея Кириллова из «Бесов», привлекшего особое внимание как Льва Шестова (в книге «На весах Иова»), так и А. Камю (в «Мифе о Сизифе»). В отличие от Вольфа, Кирилловым, опиравшимся на слова ангела из Апокалипсиса (X, 6), она представлена со знаком плюс, а не минус: «Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо». [335]

[334] Впрочем, еще до встречи с Еленой Николаевной герой также вовсе не был свободен от встреч со смертью. Незадолго до этого он должен был писать некрологи вместо своего заболевшего коллеги, получившего говорящее прозвище «Боссюэ» (известный церковный писатель XVII в. епископ Ж. Б. Боссюэ был знаменит более всего своими «Надгробными речами»), и «написал их шесть за две недели» (III, 31, 700).

[335] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 188.

Впрочем, нельзя сказать, что в самом Вольфе совсем нет никаких движений в сторону возрождения. Так, он вдохновенно говорит и резко молодеет во время первого своего разговора с Еленой Николаевной: «Они говорили об Америке, о Холливуде, об Италии, о Париже, он все это очень хорошо знал, точно прожил всюду целые годы. <...> Когда вечер кончился и он подошел к ней попрощаться, она с удивлением в первый раз заметила, что он не слишком молод». Вольф понимает, что, «в сущности, должен быть благодарен» смерти «за то, что она, по-видимому, ошиблась страницей», так как это дало ему возможность встречи с героиней.[336] Во время первых встреч с ней «он на время изменяет своей тогдашней <…> манере» все время возвращаться к теме смерти: «он говорил о скачках, о фильмах, о книгах» (III, 83, 86).

Аналогичные изменения происходят и во время его споров с рассказчиком, и, как мы видели выше, в ходе развития отношений рассказчика с героиней. Не только любовь, но и просто человеческое общение может стать, по Газданову, защитой от экзистенциального отчаяния. В этом писатель тоже опирается на Достоевского, у которого общение героев всегда наделено особым значением, а «минута полного взаимопонимания — высшая минута, когда внутренней реальностью наделяются и этот человек, и его ближний».[337]

3. Поэтика потенциальной аллегоричности в «Призраке Александра Вольфа»

Слова Эдгара По из «Сказки извилистых гор», послужившие эпиграфом к рассказу Вольфа «Приключение в степи», были для Газданова своего рода квинтэссенцией темы двойничества. Невольно возникает вопрос, каковы границы этой темы в *ПАВ*? Проявляется ли она только в «раздвоенности» героя-рассказчика, о которой он сам прямо говорит, и в странной схожести, которую можно усмотреть между ним и Вольфом, а также — в меньшей степени — между героиней и Вольфом, или сфера проявления этой темы шире? Представляется возможным (хотя прямо

[336] По всей видимости, реминисценция из «Путешествия на край ночи» Селина. Герой-рассказчик Бардамю, получивший ранение и попавший в госпиталь, как и Вольф, влюбляется и говорит об этом так: «Смерть выпустила меня на поруки, и я был влюблен» (*Селин Л.-Ф.* Путешествие на край ночи / Пер. с франц. Э. Триоле. М., 1994. С. 87).

[337] *Берковский Н. Я.* Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 435.

это никак не задано) понимание Вольфа как персонификации демонической части сознания самого рассказчика, выросшей под «непоправимо разрушительным действием, которое оказывает почти на каждого человека участие в войне» (III, 92), до самостоятельного существа.

Допустимость такого истолкования в какой-то степени задана эпиграфом к рассказу Вольфа. Весьма симптоматичной деталью является то, что, едва только прочитав эпиграф к нему, взятый из Эдгара По: «Beneath me lay my corpse with the arrow in my temple» («Подо мной лежит мой труп со стрелой в виске»), — рассказчик замечает: «Этого одного было достаточно, чтобы привлечь мое внимание» (III, 9). Остается до конца непроясненным, почему: потому ли, что произведения Э. По вызывают у него особый интерес или оттого, что его так сильно притягивает к себе проблема двойничества? Однако в данном случае вероятны оба объяснения. Поскольку об интересе к Эдгару По более нигде не говорится, а о раздвоении рассказчика сообщается не раз, из двух возможных объяснений второе выглядит более вероятным. Случайное убийство в степи белокурого незнакомца, по-видимому, неслучайно подано как исключительное событие в жизни рассказчика: «...это убийство было началом моей самостоятельной жизни, и я даже не уверен в том, что оно не **наложило невольного отпечатка на все, что мне было суждено узнать и увидеть потом**» (III, 8–9).

Этот «отпечаток» может быть понят и как появление в сознании рассказчика его своеобразного двойника, порожденного ужасом перед обычным на войне невольным стремлением к убийству других людей. Только усиливает возможность такого понимания то, что в сказке американского романтика строки, послужившие эпиграфом к рассказу Вольфа, включены в описание отделения души мистера Бэдло от его тела: «Мгновенно мне показалось, что я поднялся с земли. Но во мне не было ничего телесного, ничего видимого, слышимого, или осязаемого. Толпа исчезла. Шум прекратился. Город был, сравнительно, спокоен. **Рядом со мной лежало мое тело, со стрелой в виске, голова была вздута и обезображена**. Но все это я чувствовал — не видел. Я не принимал участия ни в чем. Даже тело казалось мне чем-то не имеющим ко мне никакого отношения».[338] В этом контексте начальный эпизод романа, в котором герой-рассказчик наклоняется над «умирающим» молодым Александром Вольфом, приобретает, наряду с прямым, также и дополнительное, аллегорическое значение.

---

[338] *По Э.* Собр. соч. Т. 1. С. 77.

Кстати, именно здесь, на самых первых страницах *ПАВ* — задолго до вторичного появления Вольфа в жизни рассказчика — впервые произносится слово «призрак», только это пока «призрак» самой смерти. «Я бы дорого дал за возможность узнать, где и как они оба встретили смерть и пригодился ли еще этому мальчику его револьвер, чтобы выстрелить в ее призрак», — пишет в рассказе «I'll Come To-Morrow» Вольф о своем коне и о герое-рассказчике (III, 11). Не здесь ли одна из предпосылок необъяснимого восприятия рассказчиком Вольфа как двойника или «призрака» убитого им когда-то человека?[339]

Вспомним теперь, что герой изначально «привык к двойственности своего существования» и испытывает лишь «иллюзию мирного и почти отвлеченного счастья, где не было места» его «неудержимому стремлению вниз». Непосредственно речь здесь идет о неотвязном влечении рассказчика к неразвитым и вульгарным женщинам, а также к произведениям искусства, «эстетическую ничтожность» которых он хорошо сознает (III, 30, 29). Однако это, очевидно, только некоторые проявления «неудержимого стремления вниз» героя, двойник которого — это человек, склонный ко всему дурному, в том числе, к насилию и убийству.

Ниже это признает и сам рассказчик: «Я знал по себе, что нормальные человеческие представления о ценности жизни, о необходимости основных нравственных законов — не убивать, не грабить, не насиловать, жалеть, — все это медленно восстанавливалось во мне после войны, но потеряло прежнюю убедительность и стало только системой теоретической морали <...>. И те чувства, которые должны были во мне существовать и которые обусловили возникновение этих законов, были выжжены войной, их больше не было, и их ничто не заменило» (III, 93).

Любопытно, что встреча с Вольфом отодвигается в романе на неопределенное будущее или начинает казаться невозможной вообще, как только рассказчик знакомится с Еленой Николаевной. И пока рассказчик остается счастлив и беззаботен, призрак Вольфа даже и не мелькает на страницах романа. Напротив, Вольф сразу же появляется на сцене и встречается с рассказчиком, как только оказывается, что Елена

---

[339] Е. Г. Рябкова справедливо усматривает предпосылку для этого в заглавии романа: «Слово «призрак» уже ассоциативно соотносится со сферой ирреального, неясного, загробного. <...> *призрак* — образ кого-либо, чего-либо, представляющегося *в воображении*, своего рода *повторение*, то, что несамостоятельно, как *двойник* или *тень* (*Рябкова Е. Г.* Мотив зеркала в романах Газданова «Призрак Александра Вольфа» и Набокова «Отчаяние» // Газданов и мировая литература. С. 137).

Николаевна была отравлена близостью какого-то неизвестного герою «пленника смерти», который по-прежнему угрожает ее жизни.

После рассказа героини о ее связи с Вольфом рассказчик размышляет: «Я чувствовал иногда, и в частности этой ночью, возвращаясь домой, необыкновенное раздражение против **невозможности избавиться от того мира вещей, мыслей и воспоминаний, беспорядочное и безмолвное движение которого сопровождало всю мою жизнь**» (III, 93). Возникает законный вопрос, не следует ли поставить знак равенства между этой «невозможностью избавиться» от прошлого и тем «призраком Александра Вольфа», который появляется перед героем, а потом и перед героиней как аллегорическое воплощение пережитых ими в прошлом ужасов войны или холода любовной драмы и одиночества? Ведь рассказчик почти уравнивает для себя то и другое: «...Вольф стал для меня — и не столько он лично, сколько всякая мысль о нем — невольным олицетворением всего мертвого и печального, что было в моей жизни» (III, 98).

Между прочим, при таком понимании легко объясняются все небольшие сюжетные натяжки, т. е. маловероятные совпадения, отмечавшиеся исследователями. Становится понятным, в частности, как случилось, что Вольф из бесчисленного множества других подобных моментов Гражданской войны оказывается не только участником того же самого эпизода, что и рассказчик, но и излагает эту историю в своей опубликованной книге, которая вдобавок попадается на глаза рассказчику. Объясняется также и то, каким образом могло оказаться, что Елена Николаевна до того, как встретиться с рассказчиком, была любовницей все того же Вольфа. В противном случае даже для романа с элементами триллера совпадений, кажется, чересчур много.

Становятся полностью понятными и стремление Вольфа к смерти, и его убеждение в том, что он отпущен на время: темная сторона личности воюющего и убивающего людей на войне человека не умирает сразу после войны; проходят годы, прежде чем она полностью исчезнет, впрочем, вряд ли совершенно бесследно.[340] Без учета потенциальной аллегорично-

[340] Не случайно, что вне такого понимания роман иногда толкуется несколько неожиданым образом. «Газданов, — пишет, например, М. А. Дмитровская, почему-то отождествляя рассказчика и автора, — помогает Александру Вольфу: в него вторично стреляет...» Однако хотя согласиться с мнением исследовательницы, будто смерть, по Газданову, и является «конечной целью» существования, невозможно, необходимость непрямого прочтения романа ощущается М. А. Дмитровской верно: «“Призрак Александра Вольфа”» — это символическое повествование о сущности человеческой жизни...» (*Дмитровская М. А.* «Стрела, попавшая в цель» (Телеология Набокова и Газданова) // Газданов и мировая литература. С. 114).

сти образа Вольфа как воплощения «мистерхайдовского» начала в душе рассказчика (а, возможно, и героини) этот мотив оказывается довольно неожиданным. Естественно поэтому, что некоторые исследователи, по существу, подходили к такому его истолкованию.[341]

4. Газданов и Р.-Л. Стивенсон

Восходящий к Э. По мотив подвижных границ между жизнью и смертью вошел в русскую экзистенциальную традицию, которая вообще, по-видимому, именно этим особым отношением к смерти отличалась от западного, прежде всего французского экзистенциализма. Черты романтического двойничества у Газданова, помимо влияния Э. По, могли актуализироваться также за счет интертекстуальных связей с Э. Т. А. Гофманом и Ф. М. Достоевским.

Другим важным литературным импульсом к созданию *ПАВ* представляется роман Р.-Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1866). Показательно, что прямые отсылки к нему содержатся в предыдущем романе Газданова — *НД*, опубликованном в 1939–1940 годах. Платон с горечью сознается здесь в том, что «забывает о докторе» Джекиле в себе и «скоро, надо полагать, наступит такая минута, когда в нем останется только мистер Гайд» (II, 129–130).

Эти слова обнаруживают близкое знакомство Газданова с романом Стивенсона: ведь персонификация злого начала души доктора Джекила, мистер Хайд, действительно постепенно утрачивает связь с его «первым и лучшим “я”» и мало-помалу начинает «полностью сливаться со второй и худшей частью». Когда же в *НД* рассказчик в ответ на эти слова заверяет Платона в его полной неопасности «с общественной точки зрения»,

---

[341] Так, например, О. В. Орлова замечает, что убийство Вольфа «стало убийством-избавлением от той части собственного лирического “Я”, что пришла в противоречие с его подлинной сущностью, обретение которой оказалось-таки возможным» (*Орлова О. В.* Гайто Газданов: История создания образа // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. Реферативный журнал. 1999. № 3. С. 173). Ср. также утверждение Р. Х. Тотрова: «Рассказчик стреляет не только спасая свою любовь и не только в человека чуждых ему идей и воззрений: выстрел ставит точку, завершая литературное действие, призванное олицетворить и, следовательно, расшифровать одно из концептуальных положений Газданова — “убить прошлое”, — трактующееся как необходимость на пути к самоосознанию» (*Тотров Р. Х.* Между нищетой и солнцем // *Газданов Г.* Вечер у Клэр. Ночные дороги. Призрак Александра Вольфа. Возвращение Будды. Романы. Владикавказ, 1990. С. 533).

тот не соглашается: «Вы знаете, что я, по всей вероятности, кончу сумасшествием; и кто может поручиться, что форма моего безумия будет неопасной? Я могу поджечь дом или убить кого-нибудь...» (II, 130). И мистер Хайд у Стивенсона, как известно, действительно убивает.

Между прочим, эта ремарка Платона с прямой ссылкой на роман Стивенсона, в котором двойник героя обнаруживает преступные наклонности, как будто бы прокладывает дорогу от *НД* к *ПАВ*: от изображения разрушительного влияния экзистенциального сознания на душу его носителей к осознанию опасности таких людей для окружающих. Довольно значительные переклички *ПАВ* со «Странной историей...» входят в газдановскую поэтику потенциальной аллегоричности. Так, «Исчерпывающее объяснение Генри Джекила» начинается с признаний в «абсолютной двойственности» его натуры: «Худшим из моих недостатков было всего лишь нетерпеливое стремление к удовольствиям, которое для многих служит источником счастья; однако я не мог примирить эти наклонности с моим настойчивым желанием держать голову высоко и представляться окружающим человеком серьезным и почтенным».

Сравните цитированную выше констатацию рассказчиком «двойственности своего существования». Отличие заключается в том, что последний «привык» к ней и преодолевает ее лишь под благотворным влиянием любви, а доктор Джекил с самого начала жаждет и, наконец, с помощью научных изысканий осуществляет «полное разделение этих двух элементов»,[342] причем конечные результаты этих метаморфоз оказываются противоположными. Герою-рассказчику *ПАВ* постепенно удается избавиться от некоторых черт Вольфа в самом себе, а доктор Джекил окончательно и бесповоротно превращается в мистера Хайда, что для него оказывается равнозначным смерти.

Существенна и другая особенность романа Стивенсона: читатель лишь в самом конце узнает, что добропорядочный доктор Джекил и обнаруживающий преступные наклонности мистер Хайд являются одним и тем же лицом. В этом плане *ПАВ* — это до некоторой степени та же «Странная история...», с той разницей, что в ней до самого конца так и не обнаруживается тождество двух главных героев. В обоих романах основная внутренняя сюжетная коллизия разворачивается между двумя главными героями, но доктор Джекил отчетливо сознает, что мистер

[342] *Стивенсон Р.-Л.* Странная история доктора Джекила и мистера Хайда / Пер. И. Гуровой // *Стивенсон Р.-Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1981. Т. 1. С. 443, 444.

Хайд лишь ипостась его собственной личности, а герой-рассказчик *ПАВ* отнюдь не воспринимает Вольфа в таком ключе.

Однако и у Газданова облик и Вольфа, и рассказчика как бы двоится, причем их двойничество сходного рода. Если натура Вольфа распадалась, с одной стороны, на авантюриста, пьяницу, любителя женщин (каким его характеризует Вознесенский), а с другой стороны — на мыслящего человека культуры, то для героя-рассказчика это представлялось особенно значимым в силу его собственного «упорного раздвоения» на две ипостаси — «физическую, мускульно-животную» и «созерцательную» (III, 27, 28). Между обеими половинами и того, и другого героя существует неразрешимое противоречие. При этом Вольф одновременно кажется в известной степени воплощением неосуществленных противоположных устремлений героя-рассказчика: с одной стороны, к творчеству, а с другой — к высвобождению чувственных и низменных стремлений его души.

Показательно, что герой-рассказчик жаждет встречи с Вольфом не столько для того, чтобы порадоваться, что тот, кого он считал своей жертвой, на самом деле цел и невредим, сколько для того, чтобы «проследить с начала до конца историю этого существования в том его двойном аспекте, который особенно интересовал» его. Рассказчик хочет понять, «как Саша Вольф, авантюрист и партизан, превратился в Александра Вольфа, написавшего такую книгу» (III, 26). Однако какой же ответ он рассчитывает получить: что Вольф с тех пор очень изменился? Но этот ответ настолько напрашивается сам собой, что вряд ли имеет смысл спрашивать.

Возникает вопрос, не хочет ли герой-рассказчик просто удостовериться, что Вольф на самом деле действительно существует, а не является плодом его воображения, расстроенного совершенным убийством. Книга рассказов Вольфа, воссоздающая — в духе заданного эпиграфом из Э. По мотива двойничества — тот трагический эпизод от лица его жертвы, в этом втором случае оказывается осуществлением несостоявшихся до сих пор литературных устремлений самого рассказчика.[343]

---

[343] Характерно, что, когда рассказчик, пытаясь понять тайну этого необъяснимого сосуществования в Вольфе двух разных людей, спрашивает об этом его самого, должно быть из вежливости сформулировав вопрос иначе: «как этот же самый Саша Вольф, партизан и авантюрист, мог написать “I'll come To-morrow”, Вольф вместо того, чтобы объяснить этот парадокс сосуществования (ведь гуляка и авантюрист по-прежнему живы в нем, писателе и культурном человеке), отвечает: «Саша Вольф, конечно, не написал бы “I'll Come Tomorrow” <…> Но его давно не существует, а книгу эту написал **другой человек**» (III, 108). Ответ этот дан в несколько туманной форме, что делает возможным авторство не Вольфа, а самого рассказчика.

Спор героя-рассказчика с Вольфом — это, в сущности, спор с самим собой, поскольку идеи, развиваемые Вольфом, в другом месте высказывает сам рассказчик. И только осознав до конца, что они ведут в конечном счете к смерти и к преступлению, рассказчик как бы освобождается от своего двойника. Вольф перестает быть материализацией его внутренних устремлений. «...Постепенно преодолевая идеи Вольфа, — пишет об этом Е. Г. Рябкова, — *призрак* "каинова" начала, повествователь превращает его в *анти-двойника*, в *анти-отражение*. Убийство происходит, но после того», как «преодолена "неподвижная идея убийства"».[344]

Однако если Вольф только аллегорическая персонификация отрицательного начала в душе героя-рассказчика, то, возможно, в действительности убийство его символизирует то, что идея убийства им преодолена. Вернее, никакого убийства не происходит, а просто то обстоятельство, что часть души героя-рассказчика, которая вела его в дионисийские дебри, умерла, находит себе наиболее правдоподобное внешнее оформление.[345] В *ПАВ* есть своеобразная потенциальная аллегоричность, которая позволяет понимать роман и таким образом.

5. Поэтика аллегории в творчестве Набокова

Только укрепляет возможность аллегорического истолкования Вольфа как двойника героя-рассказчика *ПАВ* наше предположение о том, что его прообразом в каком-то смысле послужило творчество Набокова.[346] Потенциальная аллегоричность Вольфа также чрезвычайно напоминает именно романы Набокова, особенность которых наиболее проницательными критиками 1930-х годов усматривалась как раз в их аллегоричности. Так, например, П. М. Бицилли прямо декларировал, что «искусство Сирина — искусство аллегории, иносказания».[347] Близко

[344] *Рябкова Е. Г.* Мотив зеркала... С. 139.

[345] Показательно, что некоторые исследователи толкуют смерть Вольфа как результат окончательного попадания его души во власть демона: «Этот человек, запрограммированный на смерть, продолжает жить — и служить поселившемуся в нем демону. Демон стремится к воплощению, результатом которого является полная, окончательная смерть» (*Нечипоренко Ю. Д.* Таинство Газданова // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 183).

[346] См. об этом в главе «Газданов и Набоков».

[347] *Бицилли П.* В. Сирин. «Приглашение на казнь». Его же. «Соглядатай». Париж, 1938 // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 254. Впервые: Современные записки. 1939. Т. 68. С. 474–477. См. также: *Бицилли П.* Возрождение Аллегории // Современные записки. 1935. Т. 61. С. 191–204.

знавший Набокова В. Ф. Ходасевич говорил об этом более конкретно: «Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника — вот тема Сирина, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его писаниях, начиная с “Защиты Лужина”».[348] На еще более широкий круг произведений распространял принцип аллегоричности В. В. Вейдле: «Тема творчества Сирина — само творчество <...>. Соглядатай (в повести того же заглавия), шахматист Лужин, собиратель бабочек Пильграм, убийца, от лица которого рассказано “Отчаяние”, приговоренный к смерти в “Приглашении на казнь” — все это разнообразные, но однородные символы творца, художника, поэта».[349] Однако аллегоричность всех этих образов и их «двойническая» природа по отношению к автору или рассказчику заявлена едва ли более явно, чем в романе Газданова.

Само это двойничество, когда о нем прямо говорится в тексте, изображается у Набокова как мнимое, кажущееся. Например, в «Отчаянии» Феликс, даже и не слишком похожий на Германа, только гипертрофированным сознанием последнего воспринимается как его двойник. Правда, не только один из героев, как в *ПАВ*, но все повествование в этом романе Набокова имеет в действительности лишь аллегорический смысл и является попыткой изобразить соотношение в художественном произведении автора и его автобиографического героя.[350] И все же некоторые исследователи не без оснований усматривают определенное сходство между «Отчаянием» и *ПАВ*, причем именно в решении темы двойничества.[351]

Еще менее определенно тема «двойничества» звучит в повести «Соглядатай», герой которой, особенно остро переживающий «бессмысленность мира» после перенесенного оскорбления, в результате неудачной попытки самоубийства теряет уверенность в том, что он «не мертв» и ощущает себя «посторонним» «по отношению к самому себе».[352] Даже повествование о нем начинает вестись в третьем лице, и только в финале читатель в полной мере понимает, что Смуров — это и есть рассказчик начала повести.

---

[348] *Ходасевич Вл.* О Сирине // В. В. Набоков: Pro et contra. С. 249. Впервые: Возрождение. 1937. 13 февр.

[349] *Вейдле В.* В. Сирин. «Отчаяние» // В. В. Набоков: pro et contra. С. 242. Впервые: Альманах «Круг». Берлин, 1936. С. 185–187. Такой интерпретации придерживаются и некоторые современные исследователи (см.: *Семенова С.* Два полюса русского экзистенциального сознания. С 197; *Рябкова Е. Г.* Мотив зеркала... С. 139).

[350] См.: *Вейдле В.* В. Сирин. «Отчаяние». С. 243.

[351] См., например: *Рябкова Е. Г.* Мотив зеркала... С. 138–139.

[352] *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 306, 308, 310.

Между прочим, Смуров отличается некоторыми чертами, напоминающими Александра Вольфа. Так, он верит в «призрачность» своего существования, изображает себя бывалым воякой, участником Гражданской войны, видящим в «жужжании пуль» «музыкальное наслаждение», а в том, чтобы «лететь карьером в атаку», высшую поэзию, и оказывается глух к возражениям, что «человек, отнимающий жизнь у другого, всегда убийца, будь он палач или кавалерист».[353] В финале герой-рассказчик, убедившись в существовании следа в стене от его пули, прошедшей навылет, приобретает уверенность в том, что он «действительно умер» и воспринимает знакомых как «зеркала», которые его отражают: «С каждым новым знакомством растет население **призраков, похожих на меня**».[354] Даже в самой поэтике романа Газданова отраженным светом сияет набоковская проза и, следовательно, в *ПАВ* присутствует определенное тяготение к Набокову на уровне формы — наряду с отталкиванием на уровне содержания. Таким образом, в *ПАВ* есть своеобразная потенциальная аллегоричность, которая позволяет понимать образ Вольфа как воплощение «мистерхайдовского» начала в душе рассказчика.

Уместнее говорить здесь о поэтике именно потенциальной аллегоричности, а не потенциального двойничества, поскольку, как отмечалось выше, Вольф может восприниматься не только как аллегорическое воплощение пережитых рассказчиком ужасов войны, но и испытанного Еленой Николаевной холода любовной драмы. К тому же Вольф, внешне нисколько не похожий на рассказчика, ни в коей мере не может считаться его «двойником» в том смысле, в котором эта тема была поставлена По, Достоевским, Стивенсоном и др. Образ Александра Вольфа в романе Газданова решен таким образом, что его можно воспринять как своеобразную возможную аллегорию экзистенциального отчаяния в душе его главных героев.

Это аллегорическое объяснение присутствует в *ПАВ* как необязательное, дополнительное и напоминает возможность реального объяснения событий в некоторых фантастических романах. Оно остается лишь возможностью, причем такой, которую, кажется, вовсе не обязательно использовать. Тем более что эта потенциальность нигде не реализуется: ничто в тексте не указывает хоть сколько-нибудь определенно, что Вольф всего лишь двойник рассказчика, болезненное порождение

[353] Там же. С. 310, 313.
[354] Там же. С. 343–344.

его воображения.[355] Напротив, непосредственное содержание романа оставляет действительное самостоятельное существование Вольфа не просто вероятным, но почти непреложным.

Однако в то же время и совершенно пренебречь этой потенциальной аллегоричностью образа Вольфа невозможно. Невозможно избавиться от ощущения, что за этой внешне простой и ясной историей стоит что-то еще. Именно в этом значение всех тех многочисленных сюжетных совпадений и внутренних «странных сближений» между рассказчиком и Вольфом, а также между Вольфом и Еленой Николаевной, которые все вместе создают своего рода поэтику потенциальной аллегоричности. Эта поэтика в свою очередь с непреложностью предопределяет, что, наряду с буквальным, непосредственным пониманием текста, остается и возможность иного его истолкования, придающая сюжету амбивалентность, главным героям многомерность, а их взаимоотношениям подлинную неоднозначность.

6. Газданов и Набоков

Даже из того немногого, что сказано нами о «Соглядатае», видно, в какой степени образ Александра Вольфа соткан из расхожих мотивов экзистенциального творчества Набокова. Так, например, в речах Вольфа — о причудливом движении людей к смерти: о «бедном еврейском юноше», мечтавшем «о карьере портного» и умершем от воспаления легких «через десять дней» «после того, как он получил свой первый заказ», о «русском офицере», участнике двух войн, много раз спасавшемся от смерти «просто чудом» и утонувшем в колодце «в мирной Греции» (III, 84–85), — возможно, обыгрывается тема известного рассказа Набокова «Пильграм», который Газданов считал «лучшим рассказом, появившимся в русской литературе за последние лет пятнадцать, во всяком случае, самым законченно-совершенным» (I, 737).

Ранее этот рассказ Набокова уже сопоставляли с газдановскими *ЧЛ*: «Если набоковский Пильграм умирает накануне осуществления мечты всей своей жизни о зарубежной экспедиции за бабочками, то у Газданова Павлов, хотя и увлечен страстно австралийскими черными лебедями,

[355] Впрочем, разумеется, поддерживают такое восприятие образа Вольфа апокалиптические, инфернальные и «оборотнические» ассоциации, порождаемые его фамилией (ср.: II, 699–700). См. также: *Мартынов А. В.* Газданов и Камю. С. 73.

своей целью ставит самоубийство».[356] Однако у Набокова мечта Пильграма, хотя бы и по другую сторону жизни, все же осуществляется, а газдановский Павлов верит, что, «в сущности, уезжает в Австралию». Причем рассказчик воспринимает эту его веру как одну из «самых важных вещей», которую он «только что услышал и понял», как «печальную тайну», недоступную большинству других людей — I, 676). Таким образом, тематически рассказы все же очень близки. Возможно, и тот, и другой были написаны под впечатлением от книги Шестова «На весах Иова», и восходящий к Свидригайлову из «Преступления и наказания» мотив — «самоубийство как отъезд в другую страну» — переосмыслен в них на основе шестовской трактовки смерти как двери в иную, лучшую жизнь. Смерть в этом рассказе Набокова, как и во многих других его произведениях (например, в «Приглашении на казнь»), оказывается притягательнее жизни; самоубийство же или исчезновение нередко изображаются как избавление («Истребление тиранов», «Лик», «Василий Шишков», «Защита Лужина»).

В одержимости Вольфа идеей смерти Газданов, следовательно, воссоздает не подлинную набоковскую философию смерти, а обобщенный образ подчиненности экзистенциального героя ее власти. Ирония незнания человеком момента своей смерти, звучащая в словах Вольфа, заметна также в рассказе Набокова «Катастрофа», в котором невеста собирается отказать своему жениху и, кажется, что «катастрофа» будет заключаться в этом, однако, так и не узнав об отказе, он попадает под трамвай. В романе «Король, дама, валет», по относящейся к 1934 году оценке Газданова, «в смысле удивительной безошибочности ритма, пожалуй, самом удачном» (I, 737), молодой герой, ставший любовником жены своего дяди, вовлечен ею в замысел убить мужа, но неожиданно, когда все уже готово к исполнению, от болезни умирает она сама.

В параллель к *ПАВ* уже приводился рассказ Набокова «Занятой человек», герой которого воображает, что умрет в возрасте Иисуса Христа. Справедливо обращалось внимание на противоположность его отношения к смерти по сравнению с позицией Вольфа: «Если герой Газданова стремится к осуществлению конечной цели, то набоковский герой думает о том, как обмануть судьбу».[357] Однако когда ему это как будто бы удается, приходит ощущение, что перспектива смерти все равно лишь отодвигается, но не исчезает окончательно. Если это иметь в виду, то бо-

---

[356] *Дмитровская М. А.* «Стрела, попавшая в цель»… С. 115.

[357] Там же. С. 114.

лее ощутимым становится сходство двух произведений. Создавая образ Александра Вольфа, в душе которого главным является ощущение отложенной смерти, Газданов мог опираться именно на таких героев Набокова, наделенных экзистенциальным ощущением неизбежности конца и сознанием бессмысленности обычного человеческого поведения перед лицом скорой смерти. Помимо «Занятого человека», этот мотив играет центральную роль также в «Красавице», «Хвате» и в некоторых других рассказах из сборника «Соглядатай» (1938).

В какой-то степени интерес рассказчика к тому способу, которым Вольф гармонически соединяет физическое и душевное, — это, по-видимому, отражение попытки самого Газданова понять то, на чем основано разрешение экзистенциальных проблем во внешне почти безблагодатном художественном мире Набокова. Разгадка, по мнению современного исследователя, заключается, с одной стороны, в «набоковской естественной, не форсированной установке на феноменальность мира, на то, “чем Бог окружает так щедро человеческое одиночество”, а с другой, в позиции творца, художника, в культе своего творческого “дара”».[358] Однако в Вольфе Газданов изображает героя, не нашедшего выход, а, напротив, запутавшегося в противоречиях экзистенциального сознания, — такого, каким, между прочим, воспринимала самого Набокова русская критика 1930-х годов. Не случайно газдановский герой воспроизводит едва ли не все трюизмы философии существования. Например: «Если у нас есть то свирепое и печальное мужество, которое заставляет человека жить с открытыми глазами, разве вы можете быть счастливы?» (III, 106).

7. Газданов и Камю

Исследователи уже обратили внимание на то, что «сочетания “беспощадного блеска солнца”, “звенящей жары” и “томительной усталости”, притупляющей восприятие», в сцене противостояния рассказчика и Вольфа в степи вызывают у современного читателя мгновенную ассоциацию с обстоятельствами убийства молодого араба “Посторонним”, героем А. Камю».[359] Однако не было отмечено принципиальное отличие

[358] *Семенова С.* Русская проза и поэзия 1920–1930-х годов С. 480–504.

[359] *Марданова З. А.* Фантазия в духе Гофмана («Призрак Александра Вольфа» Гайто Газданова) // www. inci. ru На «близость персонажей Камю и Газданова», обусловленную

этой сцены у Газданова: герой-рассказчик *ПАВ* стреляет не «из-за солнца», как это делает, по собственному признанию, Мерсо, а в борьбе за свою жизнь.

Любопытно, что Газданов снова повторяет эту деталь в финальной сцене. День, когда герою-рассказчику пришлось еще раз стрелять в Вольфа, тоже был «жарким». Хотя на этот раз он и в самом деле убивает его, все же он делает это отнюдь не из вялого равнодушия и оцепенения, вызванных жарой, а ради того, чтобы спасти жизнь любимой женщины. Вообще по сравнению с «Посторонним» Камю в романе происходит своего рода реабилитация «солнца» и «солнечного света». В устах гуляки Вознесенского солнце оказывается метафорой женщины: «— Что такое северная женщина? Отблеск солнца на льду». Солнце в романе вовсе не провоцирует человека на убийство, а, напротив, вызывает в нем веру в лучшее и надежды на будущее. Об испанском романсе, который напевала героиня в один из моментов, отмеченных движением к духовному выздоровлению, сказано: «Это был **один из тех мотивов**, которые могли возникнуть только на юге и **возможность возникновения которых нельзя было себе представить вне солнечного света**» (III, 104,79).

Отношения внутренней полемики, возможно, связывают *ПАВ* и с «Мифом о Сизифе» (опубликован в 1942 году).[360] Если Камю в этом философском эссе утверждал необходимость для «абсурдного человека» отвергнуть надежду,[361] то Газданов в своем романе устами героя-рассказчика защищает необходимость ее сохранения. И все же ощущение бессмысленности жизни и власти смерти, встречающее сопротивление и со стороны героя-рассказчика, и со стороны Елены Николаевны, так быстро сменяется в романе светом надежды, что в какой-то степени это напоминает не западных чистых экзистенциалистов, а все того же Льва Шестова. В *ПАВ* происходит, нечто, напоминающее шестовский редуци-

---

сходством «психологической ситуации», «их отчужденностью от мира и определенным концептуалистическим и эстетическим (стилистическим) единством», цитируя те же фрагменты из «Постороннего» и *ПАВ*, указывал также А. В. Мартынов (*Мартынов А. В.* Газданов и Камю. С. 75).

[360] Поэтому такие суждения, как: «Газданов в образе Александра Вольфа дал синтез философии Ницше и Камю» (*Мартынов А. В.* Газданов и Ницше. С. 83), — правомерны только со следующими оговорками: этот синтез в романе оказывается не только саморазрушительным, но и опасным для других.

[361] Впрочем, Камю говорил в основном о религиозно понятой надежде. См.: *Камю А.* Миф о Сизифе // *Камю А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М., 1990. С. 97–99. Цитируемая глава «Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки» была опубликована в 1943 году.

рованный вариант экзистенциализма, который, «хотя и предполагает абсурд, но демонстрирует его лишь с тем, чтобы тут же его развеять». [362]

В отличие от Шестова, Камю оправдывает «любой выбор», «лишь бы он был внятно осознан». Газданов же в Вольфе разоблачает опасность такой позиции. Позже в предисловии к эссе «Бунтующий человек» (1951) Камю сам указывал на слабое звено в своем «Мифе о Сизифе»: «Когда пытаешься извлечь из чувства абсурда правила действия, обнаруживается, что благодаря этому чувству убийство воспринимается в лучшем случае безразлично и, следовательно, становится допустимым».[363] В сущности, уже в вышедшем из печати в 1947 году романе «Чума» он приходит к осознанию той художественной интуиции, которая до него была реализована в *ПАВ*. Трансформация атеистического экзистенциализма, которая отразилась в послевоенном творчестве французского писателя-экзистенциалиста, была намечена еще в довоенных произведениях Газданова.

8. Газданов и Ницше

Совсем не случайно, что, в отличие от Платона, Вольф не только оказывается не склонен к самоубийству,[364] но, напротив, готов в случае необходимости лишить жизни другого человека. В этом образе Газданов показывает трагедию ницшеанского «сверхчеловека». В убежденности героя в том, что «нет большего соблазна, чем соблазн заставить события идти так, как вы хотите, не останавливаясь для этого ни перед чем», «человекобожеские» мотивы звучат довольно ясно: «В этих нескольких секундах насильственного прекращения чьей-то жизни заключалась идея невероятного, **почти нечеловеческого могущества**» (III, 110, 113).

Вглядываясь в появляющееся иногда в глазах Вольфа «страшное выражение», герой начинает понимать, что «этот человек был убийцей» и что все для него «бессильно перед этой минутной властью убийства»

[362] Там же. С. 42. У Шестова, как и у Кафки и Кьеркегора, и в отличие от Газданова, надежда связана с Богом. По словам Камю, «абсурдность земного существования еще сильнее утверждает их в сверхъестественной реальности» (Там же. С. 98).

[363] Там же. С. 121.

[364] Не стоит поэтому переоценивать сходство Вольфа с Федорченко из «Ночных дорог» (ср.: *Сыроватко Л.* Газданов-романист // Гайто Газданов. Собр. соч.: В 3 т. М., 1999. Т. 1. С. 657–658).

(III, 113–114). Психогенезис подобного типа мироотношения, по Газданову, — это потеря ощущения ценности жизни (см.: III, 109). Переставая ценить жизнь, человек начинает презирать других; отделяя себя от окружающих, он тем самым отделяет себя от жизни, становится агрессивен и принадлежит уже не жизни, а смерти. Эта художественная тема, будучи в романе совершенно отделенной от православия, оказывается в какой-то степени созвучной ему за счет ее традиционности для русской культуры в целом.[365]

Между равнодушием ко всему, ощущением бессмысленности и смертности всего живого и поползновениями на власть над другими людьми, по Газданову, существует прямая связь: «Это было простым логическим выводом из той своеобразной философии, отрывки которой мне излагал Вольф...» (III, 115). В своем разоблачении идеи «сверхчеловечества» Газданов опирался, конечно же, на самого Достоевского и, возможно, в какой-то степени на его интерпретации в русской религиозно-философской критике. Противопоставление Достоевского как мыслителя, знавшего «соблазн человекобожества», но раскрывшего «гибель человека» на этом пути, — Ницше, у которого «идея сверхчеловека» «убила человека», Газданов мог найти, например, у Н. А. Бердяева.[366]

9. Газданов и Бердяев

Кстати сказать, некоторая близость к Бердяеву ощущается, по-видимому, и в трактовке Газдановым любви. Трудно согласиться с высказанным ранее мнением о любовном романе рассказчика с Еленой Ни-

---

[365] В художественном мире Газданова, по верному определению Т. Н. Красавченко, «нет веры как религиозного феномена, но христианские нравственные императивы сохраняются: любовь к ближнему, неприятие животно-плотского, бездуховного начала, корысти, идеал человеческого братства — верность дружбе и т. д. В сущности, персонажи Газданова живут в квазирелигиозном мире...» (*Красавченко Т. Н.* Экзистенциальный и утопический векторы художественного сознания Г. Газданова // Вестник Института цивилизации. II. Раздел 1. Гайто Газданов в контексте русской и европейской культуры (Международная конференция. Владикавказ, 8 декабря 1998 г.) // URL: www. inci. ru [Сайт] (дата обращения: 16. 06. 2010)).

[366] Цит. по: *Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993. С. 170. Впервые отдельной книгой: Praha, 1923. Существенно свидетельство Л. Диенеша: «Нам известно, что Газданов знал и любил работы Бердяева...», сделанное, по-видимому, на основании свидетельства А. О. Маршака (V, 454; *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. С. 70).

колаевной: «Здесь не срабатывает известная формула Бердяева: “Только любовь обращает человека к будущему, освобождает от тяжелой скованности прошлым и является источником творчества новой, лучшей жизни”, не срабатывает потому, что “скованность” героев романа мешает развитию и раскрепощению их чувства <...> создается противоречивое положение: двое любящих, стремясь друг к другу, не могут преодолеть сопротивление прошлого <...>. Таким образом, любви как панацеи здесь явно недостаточно — уж слишком тяжел груз прожитого обоими». Однако если, по мнению исследователя, для полного обретения себя героям необходимо «на пути к самосознанию» также «убить прошлое», [367] то не благодаря ли любви им все же удается это, в конце концов, сделать?

Вольфовский скептицизм по отношению к любви как к форме обретения бессмертия (см.: III, 87) — т. е. по отношению к одному из сквозных мотивов Достоевского и русской религиозной философии, быть может, наиболее ярко и к тому же нередко на материале произведений самого Достоевского развиваемому Бердяевым, — преодолевается не в споре, а в самом сюжете романа. Однако, разумеется, любовь понимается у Газданова не как «любовь к человеку в Боге»,[368] а скорее как любовь «от бессмыслицы бытия», какую в романе «Подросток» рисует Версилов в своей утопии грядущего после исчезновения идеи Бога»: «Осиротевшие люди тотчас же стали бы прижиматься друг к другу теснее и любовнее; они схватились бы за руки, понимая, что теперь лишь они одни составляют все друг для друга».[369] Религиозное же истолкование ее Бердяевым: «Истинная любовь связана с бессмертием, она и есть не что иное как утверждение бессмертия, вечной жизни» — вряд ли могло быть полностью приемлемо для Газданова. Так что в этом писатель обнаруживает большую близость к самому Достоевскому, чем к его русским религиозным интерпретаторам.

[367] *Тотров Р. Х.* Между нищетой и солнцем. С. 531, 533. В этом отношении вполне обоснованным нам кажется суждение З. А. Мардановой: «Любовью он спасается сам, любовью он снимает дьявольские чары с “заколдованной принцессы”, снимая с нее заклятие душевного холода и одиночества. Любовь-движение противопоставлена неподвижности как неизменному атрибуту смерти» (*Марданова З. А.* Фантазия в духе Гофмана…).

[368] *Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского. С. 170.

[369] Утопия Версилова не только разбирается, но и цитируется самим Бердяевым (см.: Там же. С. 169).

10. Заключение

Как и некоторые другие представители литературы младшего поколения русской эмиграции, Газданов еще до начала второй мировой войны обнаруживает большую устремленность к выходу из атеистического экзистенциализма по сравнению с представителями философии существования в западной литературе. При этом, как и у В. С. Яновского, это не в последнюю очередь происходит за счет равнения на традицию русской мысли и литературы. Например, в романе Яновского «Портативное бессмертие» (1938) экзистенциальное сознание, по характеристике С. Г. Семеновой, «как бы преодолевает лишь отрицательный этап смертно-метафизической, но безлюбовной и безнадежной при этом ориентации и переходит <...> к положительной стадии, открывающей созидательный выход из трагизма бытия» «не без (пусть неточного) влияния идей активного христианства и Федорова».[370]

У Газданова, как мы видели выше, аналогичный результат достигается за счет общения героев, философии любви, разоблачения «человекобожества», шестовской редукции экзистенциального сознания и, главное, Достоевского и Толстого. Вся «абсурдная» линия в романе отдана герою-антагонисту, а для рассказчика «абсурдное» отнюдь не абсурдно, как не абсурдно, например, его желание увидеть любимую женщину, присутствие которой в жизни он ощущает даже на расстоянии: «Я вдруг почувствовал ее так близко от себя, что у меня появилось **абсурдное желание повернуть голову и посмотреть, не здесь ли она**?» (III, 112).

ПАВ — это переоценка экзистенциального сознания, сделанная под знаком толстовского «правильного морального отношения автора к тому, что он пишет», о необходимости которого Газданов писал в своих статьях 1930-х годов. В то же время в какой-то степени это и попытка создания такого произведения, к которому упрек самого писателя в отношении литературы русского зарубежья: «...главное, что мы требуем от литературы, в ее не европейском, а русском понимании, из нее вынуто и делает ее неинтересной и бледной» (I, 750), — оказался бы неприменим. В этом романе, безусловно, присутствует «утверждение», за отсутствие которого Газданов в 1936 году критиковал «молодую эмигрантскую литературу». Впрочем, это «утверждение» не есть, разумеется, попытка

[370] *Семенова С.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. С. 515.

создания очередной «последней истины», устойчивый иммунитет против чего, как это показывает еще *ВК*, у писателя был. [371]

«Призрак Александра Вольфа» (1947–1948) и «Возвращение Будды» (1949–1950) знаменуют переход Газданова от атеистического экзистенциализма 1930-х годов к романам «Пилигримы» и «Пробуждение», развивавшим эстетику Толстого, принципы «масонской словесности» и, возможно, идеи Г. Марселя о «мудреце-возделывателе», «усилием неустанной, кропотливой педагогической воли» стремящемся «повернуть овнешненного “секулярного человека” к его сущностному ядру».[372]

[371] Большинство героев первых романов Газданова на вопрос о смысле жизни честно отвечают незнанием или указывают на отсутствие его, допуская, как дядя Виталий в «Вечере у Клэр» (I, 116), смысл в самом поиске. См. подробнее об этом в главе «Гайто Газданов, Василий Розанов и Лев Шестов».

[372] Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 164.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ГАЗДАНОВ И НАБОКОВ



Общее сопоставление творчества двух крупнейших писателей-младоэмигрантов предпринималось уже не раз.[373] Иначе обстоит дело с внутренними взаимосвязями их произведений, которые остаются практически неисследованными.[374]

Между тем Газданов и Набоков иногда вступали в прямой или скрытый диалог друг с другом. В особенности это касается Газданова, который по меньшей мере дважды использовал своего немного более старшего и более удачливого соперника в качестве прототипа героев своих произведений. Рассмотрение этих случаев, до настоящего времени остававшихся практически незамеченными, позволило бы с большими основаниями судить о том, как соотносил свое творчество с набоковским сам Газданов, и точнее определить своеобразие его литературно-эстетической позиции.

Впрочем, остановимся вначале на том, как связаны с Газдановым произведения самого Набокова.

---

[373] *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. С. 273–282; *Красавченко Т. Н.* Л.-Ф. Селин и русские писатели-младоэмигранты первой волны (В. Набоков, Г. Газданов, В. Яновский и др.) // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу 1920–1940 гг. / Сост., науч. ред. Ж.-Ф. Жаккар, А. Морар, Ж. Тассис. М., 2007. С. 180–199; *Красавченко Т. Н.* Набоков, Газданов и Пушкин // Пушкин и культура русского зарубежья: Междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рожд. / сост. М. А. Васильевой. М., 2000. С. 86–95; *Рябкова Е.* Мотив зеркала в романах Газданова «Призрак Александра Вольфа» и Набокова «Отчаяние». С. 135–139; *Ухова Е. Ю.* Значение памяти у Газданова и Набокова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. С. 109–115; *Шульман М. Ю.* Газданов и Набоков // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 15–24. Целый ряд работ, в которых сопоставляются отдельные произведения Газданова и Набокова, вошел в сборник «Газданов и мировая литература» (Калининград, 2000. С. 103–147).

[374] Едва ли не единственное исключение составляет статья Ю. Левинга «Тайны литературных адресатов В. В. Набокова: Гайто Газданов», посвященная в основном перекличкам с «Вечером у Клэр» набоковского романа «Дар» (Набоковский вестник. СПб., 1999. Вып. 4. С. 75–90).

1. «История одного путешествия» как претекст «Подлинной жизни Себастьяна Найта»

Свидетельством интереса Набокова к творчеству Газданова является его рассказ «Тяжелый дым» (1934–1935), где на полках у героя рядом с «Защитой Лужина» стоит «Вечер у Клэр». В настоящем разделе будет рассмотрен вопрос о том, какую роль произведения Газданова сыграли в замысле первого англоязычного романа Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» (1941).

Первые романы Газданова: «Вечер у Клэр» (1930) и «История одного путешествия» (1934–1935)[375] — неизбежно должны были привлечь внимание Набокова, когда он писал «Подлинную жизнь Себастьяна Найта», потому что в них Газданов одним из первых в русской эмиграции начал осмысление своего внутреннего транскультурного опыта и создал особую транскультурную поэтику.[376] Особенно важным для Набокова оказался второй из двух названных романов. «История одного путешествия» в некоторых отношениях буквально подготовила «Подлинную жизнь Себастьяна Найта».

Газданов в этом романе как бы раздваивается на двух главных героев: Володю и его старшего брата Николая (по всей видимости, имена взяты из автобиографической трилогии Толстого, которая является одним из основных претекстов «Вечера у Клэр»). [377] При этом явно автобиографическому герою-рассказчику *ВК* Николаю Соседову в новом романе Газданова соответствует «мечтатель» и начинающий писатель, сочиняющий «роман», Володя (I, 248). Имя же Соседова «Николай» передано в *ИОП* старшему брату, практику и реалисту. Стоит ли говорить о том, в какой степени похоже на это раздвоение Владимира Набокова-Сирина на писателя Себастьяна Найта и его младшего единокровного брата и биографа В.? Разумеется, игра инициалами: инициалы первого (С. Н.) воспроизводят начальные буквы писательского псевдонима и настоящей фамилии Набокова, а единственный инициал второго (В.) совпадает с инициалом имени самого писателя, — придает набоковской дупликации более изощренный характер и вместе с тем более открыто высвечивает то, что прототипом обоих героев является автор.

---

[375] Далее вместо полного заглавия романа «История одного путешествия», как правило, используется аббревиатура *ИОП*.

[376] См. об этом в главе «Транскультурный дискурс Газданова».

[377] Подробнее см. об этом в главе «Гайто Газданов, Марсель Пруст и Лев Толстой».

Очевидно, что мы имеем дело не со случайными и сомнительными совпадениями, не с бессознательными интертекстуальными связями, а с совершенно целенаправленной и даже откровенной игрой Набокова со своим претекстом. Только этим можно объяснить тот факт, что мать Себастьяна, как и жену газдановского Николая, зовут Вирджиния, и она также англичанка из состоятельной семьи. Впрочем, набоковская Вирджиния, «заядлая путешественница», «одинокая <…> и, видимо, очень несчастная»,[378] представляет собой полную противоположность Вирджинии *ИОП*, которая «чрезвычайно любила порядок» (I, 264) и была абсолютно счастлива в браке.

Только сознательной игрой с претекстом можно объяснить и то, что Себастьян старше В. на те же газдановские шесть лет: «Я не смог раздобыть изображения дома, где был рожден Себастьян, но я хорошо его знаю, потому что и сам в нем родился **шестью, примерно, годами позднее**» (с. 28). Разумеется, оба брата у обоих писателей не лишены некоторого внутреннего родства. У Газданова об этом сказано довольно прямо: «Николай был **старше** Володи **на шесть лет** и уехал за границу, будучи уже студентом. Он был и похож и непохож на своего брата…» (I, 179). У В. осознание внутреннего родства с Себастьяном, происходящее только после его смерти, изображено более изощренно: «я <…> понимал, что в руках у меня есть и иное орудие: представляя его поступки, о которых мне довелось услышать лишь после его кончины, я наверняка знал, что в том или этом случае поступил бы в точности как он» (с. 50–51). И далее приводится в пример «общий ритм» движений, когда они «проносились по корту», «двух братьев, теннисных чемпионов», обладавших этим сходством, несмотря на то, что «один во много, много раз превосходил другого» (с. 51). В романе Газданова к этому сравнению есть также не слишком отдаленная параллель: в одной из начальных глав Володя и Николай играют в теннис и, как только Володя видит игру Николая, он «вдруг» понимает «все свое глубочайшее теннисное ничтожество» (I, 195).

Что касается отношений между братьями, то все оказывается схожим с точностью до наоборот. Николай почти все время жил с Володей и после смерти их матери трогательно заботился о нем. Переехав с Вирджинией

[378] *Набоков В.* Подлинная жизнь Себастьяна Найта / Пер. С. Ильина // *Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. Подлинная жизнь Себастьяна Найта. Под знаком незаконнорожденных. Николай Гоголь. СПб., 2000. С. 32, 33. Далее в данном разделе роман Набокова «The Real Life of Sebastian Knight» цитируется в русском переводе по этому изданию с указанием страницы в скобках.

в Англию, он «аккуратно, каждые две недели, присылал Володе письмо и каждый месяц — деньги» (I, 182). Напротив, «пути» Себастьяна и В. «разошлись» очень рано: «За три кембриджских года он навестил нас в Париже дважды, а вернее сказать, единожды, потому что во второй раз приехал на матушкины похороны». Унаследовав от своей матери «порядочное состояние», Себастьян также вполне в состоянии помогать В.: «...какие бы тревоги в дальнейшем ни одолевали его, денежных среди них не было» (с. 46). И он не отказывается делать это: «Коснулись мы и вопроса о деньгах, и он заметил в своей странно бесцеремонной манере, что в состоянии всегда предоставить мне сколько потребуется наличных...» (с. 49). Однако поскольку больше В. к этому вопросу не возвращается, то скорее всего он так ни разу и не попросил Себастьяна помочь ему.[379] Когда Володя переезжает из Константинополя в Париж, где к тому времени уже обосновался Николай с Вирджинией, старший брат предоставляет младшему кров и работу. Себастьян не всегда звонит В., даже когда бывает в Париже, и на протяжении большей части их встреч стремится, to say the least, не слишком их затягивать.

Создается впечатление, что Газданов описывает некие идеальные отношения между братьями, а Набоков — то, какими они обычно бывают в действительности. И это впечатление скорее всего не слишком обманывает читателя. В газдановской *ИОП* также, как и в набоковской «Подлинной истории...», присутствует анализ собственного творчества, только это не все предыдущее русскоязычное творчество, как у Набокова, а лишь сама *ИОП*, размышления над которой даны под видом размышлений Володи о своем романе: «В роман входило все или почти все, о чем думал Володя, — исправленные и представленные не так, как они были, а как ему хотелось бы, чтобы они произошли, — многие события его жизни...» (I, 280).

По-видимому, сам Газданов был не слишком удовлетворен таким, несколько напоминающим социалистический реализм методом создания романа, идущим, по-видимому, от высказанной им печатно несколько позднее, однако исповедуемой, вероятно, уже в годы создания

---

[379] В прощальных словах Себастьяна после похорон матери В. звучит почти неприкрытая цитата из совета Версилова Аркадию в «Подростке»: «— And by the way, try to find some subject you like and stick to it — until you find it bores you» («И уж к слову, постарайся найти предмет себе по душе и держись за него — пока не прискучит»). Ср.: « — Ну, уж если очень одолеет скука, постарайся полюбить кого-нибудь или что-нибудь или даже просто привязаться к чему-нибудь» (13, 178). Как всегда, набоковская перифраза Достоевского несет в себе более скептический смысл: то, что В. «придется по душе», избавит его от житейской скуки только на время.

романа установки на «правильное моральное отношение автора к тому, что он пишет» (I, 749). Уж слишком много в нем «идеального»:[380] идеальный брак Николая и Вирджинии, идеальные отношения между братьями, вполне счастливая, ничуть не омраченная даже убийством доктора Штука история любви и брака идеального британца Артура и идеальной венской проститутки Виктории — заставляющие вспомнить газдановский позднейший иронический и в общих чертах совпадающий с набоковским отзыв о Раскольникове и Соне,[381] идеальная дружба Володи с Александром Александровичем, которую нисколько не осложняет наметившаяся симпатия между Володей и подругой Александра Александровича Андрэ, идеально мирный и благородный разрыв Аглаи Николаевны с Володей, не доставившая никому никаких проблем связь Володи с гувернанткой Germaine в доме Николая и Вирджинии. Ни одно ружье, грозящее какими-либо осложнениями в отношениях между героями, в газдановской *ИОП* не стреляет.

Эта некоторая неудовлетворенность (а *ИОП*, безусловно, не лучший роман Газданова) передана писателем и его главному герою Володе: «несмотря на такое обилие матерьяла и на широту темы, которая не ограничивала Володю ничем, роман получался значительно хуже, чем должен был бы получаться. То, что Володя думал изобразить и что в его представлении было очень сильно, вещи, которые он ясно видел прекрасными или печальными, умершими или неувядающими, в его описании тускнели и почти исчезали...» (I, 280). Набоков, по-видимому, действительно создает свой роман отчасти как палимпсест газдановской *ИОП,* т. е. сознательно переписывает многие его существенные элементы. Среди «массы иных вещей», «издевательское подражание» которым, нацеленное на то, чтобы взлететь, как на «подкидной доске», «в высшие сферы серьезных эмоций» (с. 97), и представляет собой «Подлинная жизнь...», книга Газданова занимает далеко не последнее место. Причем набоковская пародийность по отношению к ней намечена уже в заглавии.

[380] Современники Газданова усматривали в этом влияние Э.-М. Ремарка, а современная исследовательница пишет в связи с этими особенностями *ИОП* о «чреватости соскальзыванием в мелодраму». См.: *Проскурина Е.Н.* Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Газданова. С. 167.

[381] Ср.: «Но для меня лично он (Достоевский — *С.К.*) как-то органически неприемлем <...> с этим невыносимым “не тебе кланяюсь, страданию человеческому кланяюсь!”» (Письмо к Г. В. Адамовичу от 28/ IX/ 67 — V, 157). Критически анализируя эпизод, в котором Соня читает Раскольникову фрагмент из «Евангелия», Набоков упрекает Достоевского в «фальшивом красноречии» (*Nabokov V*. Lectures on Russian Literature / Ed. and with an Introduction by F. Bowers. A Harvest / HBJ Book, 1981. P. 110).

«**Истории** одного путешествия» как бы противопоставлена «подлинная» «**история** Себастьяна Найта»: заглавие набоковского романа «The Real Life of Sebastian Knight» можно и даже, наверное, лучше перевести именно так.

Кстати сказать, в том, за счет чего осуществляется набоковская полемическая интерпретация газдановского текста, по-видимому, сыграли роль и собственные размышления Газданова о несовершенстве его романа, переданные им герою-рассказчику *ИОП*: «Он замечал тогда, что **полнота впечатления** создается почти иррациональным звучанием слов, **удачно удержанным** и **необъяснимым ритмом повествования**,[382] так, как если бы все, что написано, нельзя было рассказать, но что шло между словами как незримое, протекающее здесь, в этой книге, человеческое существование» (I, 280). Набоков и создает свой роман, создавая «полноту впечатления» «удачно удержанным и необъяснимым ритмом повествования»,[383] так чтобы все написанное невозможно было рассказать, и не боясь того, что останавливает газдановского Володю: что рассказ станет «тяжелым и бессмысленным» (I, 280). Большую часть своих произведений Набоков создал именно так, как лишь иногда удавалось писать Володе. В рецепте, который Газданов здесь выписывает, ясно звучат ноты симпатии к такому интуитивистскому письму, приближающемуся к «автоматическому письму» сюрреализма: «И лишь в редкие часы, когда он не думал, как нужно писать и что нужно делать, когда он писал почти что с закрытыми глазами, не думая и не останавливаясь…» (I, 264).

Многие сюжетные ходы «Подлинной жизни…» как будто бы подсказаны газдановским романом. В самом начале *ИОП* о жене Николая сказано: «в последние месяцы беременности Вирджиния **начала бояться, что умрет от родов**» (I, 196), — в конце набоковской «Подлинной жизни…» Клэр именно от них умирает, и об этом сказано эвфемистически, причем так, чтобы как будто бы подтвердить ненапрасность страхов газдановской Вирджинии: «Она казалась такой нормальной и здоровой молодой женщиной, как же случилось, что она **умерла, истекши кровью рядом с пустой колыбелью**?» (с. 106). Автомобиль сбивает Володю «**на**

[382] Формула эта в ином ее варианте: как «безошибочный ритм повествования», — встречается в творчестве Газданова еще не раз. См. о ней в 4-м разделе этой главы «Вольф-Набоков».

[383] Сходный с этой излюбленной формулой Газданова образ использован в «Подлинной жизни…»: «Себастьян Найт всегда любил жонглировать темами, принуждая их сталкиваться или коварно сплетая, **принуждая их выражать** то **потайное значение, которое передается лишь чередованием волн**» (с. 168).

бульваре Strassbourg» (I, 227), — В. едет в Блауберг **через Страсбург**, чтобы узнать имя последней возлюбленной своего брата (с. 125), и не в Блауберге, а именно на обратном пути в Страсбург ему удается напасть на ее след, а затем уже в самом **Страсбурге** получить заветный список обитателей отеля «Бомон» (с. 129–132).

Другие газдановские эпизоды редуцируются у Набокова до размера фразы. Так, Володю **сбивает автомобиль** и он попадает в больницу (I, 227) — Клэр «Подлинной жизни…» «**едва не сшибло велосипедом**» (с. 84). Не забудем при этом, что имя главной героини «Подлинной жизни…» явно перешло к ней именно от Газданова — из его первого и столь полюбившегося Набокову романа. Как всегда в таких случаях, Набоков подверг газдановский образ существенной трансформации: он превратил француженку в англичанку и сделал ее идеальной женой, а галльскую ветреность и чувственность героини «Вечера у Клэр» передал мадам Лесерф.[384]

Роман Газданова переполняют интеркультурные пары: помимо уже упомянутых выше, это безукоризненно говорящий по-русски англичанин Артур, который «некоторое время» жил в России (I, 184), а женится на выросшей «на тирольских озерах» Виктории, говорящей на «французском языке со смешным и очаровательным женским акцентом и бесчисленными ошибками» (I, 210), а также Сережа Свистунов, женатый на «француженке из Канады» (I, 265) и изменяющий ей в романе с француженкой из Франции. Нечего и говорить о многочисленности подобных, главным образом русско-английских и русско-французских, интеркультурных сюжетов; отдельные из них в действительности представляют собой еще более сложные случаи.

Транскультурная поэтика, основанная на двуязычном строе романа Газданова, проявляется в *ИОП* также и на уровне прямого обсуждения русской и иностранной речи героев ими самими: «— Знаешь, Коля, — сказал Володя, вытягиваясь на стуле, — знаешь, **у меня иногда впечатление, что я не русский, а так, черт знает что**. Страшно сказать, ведь

[384] В набоковском романе В. отзывается о мадам Лесерф так: «Боюсь, она обладала французским чувством юмора по части супружеских дел; в иную минуту оно показалось бы мне привлекательным, но именно сейчас я ощущал, что ее легкомысленно малопристойный взгляд на мое расследование чем-то оскорбителен для памяти Себастьяна» (с. 152). Между тем в первом романе Газданова Клэр говорит о «специальном русском остроумии» героя-рассказчика (I, 40), а он сам протестует против французского легкомыслия: «Однажды я пришел к Клэр и стал бранить песенку, говоря, что она слишком французская, что она пошлая <…>; вот в этом главное отличие французской психологии от серьезных вещей…» (I, 44).

я даже по-турецки говорю, — а потом вся эта смесь — французский, английский, немецкий, — и вот **когда от всего этого тошно становится, я всегда вспоминаю русские нецензурные слова**, которым мы научились в гимназии и которыми разговаривали с женщинами Банного переулка. **Это, брат, и есть самое национальное — никакой француз не способен понять**. — Да, **язык у нас хороший**, грех жаловаться, — сказал Николай, улыбаясь» (I, 184). Набоковский В. верит, что «Себастьян, не говоря по-русски пять лет, **мог внушить себе, будто он забыл русский язык**» (с. 92), но тут же сам опровергает это: «Однако **язык — живучая тварь**, от которой не так-то просто избавиться <…> **возьмись он писать по-русски, ему не пришлось бы так мучиться со словами**»» (с. 92).

В *ИОП* Володя в ответ на упрек Андрэ в том, что он «слишком хорошо говорит по-французски <…>. Он никогда не ошибается, у него такие длинные и красивые фразы — и он так **невыносимо правильно** произносит и так сложно говорит» — возражает ей: «— Vous avez tort, Andrée, voyons.[385] Я говорю так “красиво и сложно” потому, что **недостаточно хорошо знаю ваш язык**. Вы понимаете? Я — как человек, попавший в чужую квартиру: я знаю назначение всех предметов, которые в ней находятся, но я не хозяин, я с ними слишком бережно и неумело обращаюсь» (I, 235–236). Себастьян тоже в далеко не чувствует себя как дома английском языке, только выражается это у него — вероятно, потому что речь идет о письменной речи на иностранном языке и к тому же в художественном тексте — напротив, в неправильности: «Я знаю и то, что Клэр, перенося на бумагу слова, которые выпутывал из рукописи Себастьян, временами переставала печатать и говорила, немного нахмурясь, приподняв краешек стиснутого листа и перечитывая строку: — Нет, милый **так по-английски нельзя**. <…> Я не настаиваю, милый, как хочешь. Если ты считаешь, что **дурная грамматика** не повредит…» (с. 93). Как газдановский Володя, когда ему «становится тошно» все время говорить на других языках, вспоминает «русские нецензурные слова» как «самое национальное», так и набоковский Себастьян незадолго до смерти пишет В. письмо по-русски, и оно оказывается написано «на русском языке, более чистом и богатом, чем был когда-либо его английский» (с. 93).

В «Подлинной жизни…» мы находим еще два скрытых «привета» Газданову, которые до него, без сомнения, дошли. В пересказываемом романе Найта «Утерянные вещи» «есть короткая глава о крушении самолета (пилот и все пассажиры, за исключением одного, погибли); уцелев-

[385] «— Вы ошибаетесь, Андре, понимаете» (фр.) (I, 236).

ший, пожилой англичанин, найден фермером немного в стороне от места катастрофы сидящим на камне. Он сидит, скорчившись, олицетворение горя и муки. “Сильно вас ранило?” — спрашивает фермер. “Нет, — отвечает англичанин, — зуб. Всю дорогу болел”» (с. 114). По всей видимости, это пародия на финал роман Газданова «Полет», большая часть которого была напечатана в 1939 году в «Русских записках» (№ 18–21) — как раз когда Набоков дорабатывал «Подлинную жизнь...».[386] При этом Набоков набросал «анекдотический» вариант финала газдановского романа, оставшегося за пределами данной публикации. Уже из его заглавия и тем более на основании напечатанной в «Русских записках» большей его части «проницательный читатель» мог догадаться, что закончиться этот роман должен был тем, что большинство его героев — а среди них, между прочим, есть и один англичанин — попадают на один и тот же аэроплан, летящий из Парижа в Лондон.

Аэроплан в романе Газданова действительно падает в Ламанш, почти все его герои (причем, в отличие от романа Найта, включая и англичанина), гибнут, и на этом роман заканчивается. Однако за набоковским «дайджестом» романа Найта следует вымышленное письмо, якобы обнаруженное среди «останков мешка с воздушной почтой», в котором многое, по словам В., «прочувствовано Себастьяном или даже написано им к Клэр» (с. 116). Пародия Набокова на финал газдановского романа призвана у него (что вообще характерно для набоковской поэтики пародии) немного заретушировать невольный пафос самых трепетных строк «Подлинной жизни...».

Кстати, сдержанный пафос финала «Полета», в котором друг Сергея Сергеевича Слетов узнает о его гибели: «...в кабинете Сергея Сергеевича в Париже Федор Борисович Слетов, которому только что позвонили по телефону, сидел, опустив голову на письменный стол Сергея Сергеевича, и плакал навзрыд, как ребенок» (I, 490), — также, видимо, отозвался в финале первой главы «Подлинной жизни...», завершающейся смертью отца В. и Себастьяна: «My father's orderly was sobbing in the hall» («В прихожей навзрыд плакал отцовский денщик» — с. 35). Как обычно, Набоков редуцирует газдановский претекст. Его фраза не только короче, но и лаконичнее: только из нее читатель узнает об исходе дуэли отца В. и Себастьяна с Пальчиным.

---

[386] Разумеется, «авиационная тема» присуща и собственному творчеству Набокова, однако, как показано в монографии Ю. Левинга «Вокзал — гараж — ангар. Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма» (СПб., 2004. С. 288–373), она представлена в нем в основном как «символика аэроплана».

Другой несомненный «привет» другому роману Газданова — «Ночным дорогам» — обнаруживается в самом конце «Подлинной жизни…», и это, возможно, связано с тем, что Набоков познакомился с ним только в середине 1939 и даже 1940 годов. Начало газдановского романа под заглавием «Ночная дорога» публиковалось в «Современных записках» за 1939 (№ 69) и 1940 год (№ 70). «Он ходил в концерты и на спектакли и **пил за полночь** горячее **молоко** с **водителями такси у прилавков кофеен**», — сказано в самом конце «Подлинной жизни…» о заключительной, одинокой полосе Себастьяна в Лондоне (с. 174). Деталь романа Газданова, которая отозвалась в этой набоковской фразе, несколько раз повторяется в самом начале того его фрагмента, который был опубликован в 1939 году. Главный герой «Ночных дорог», от лица которого ведется повествование, — водитель такси, рассказывает о себе: «**Около четырех часов утра** я обычно ехал **выпить стакан молока** в **большое кафе** против одного из вокзалов, где знал всех решительно» (II, 11). Это «молоко» особо подчеркнуто через пару страниц в реплике проститутки Сюзанны: «особенное ее презрение вызывало то, что **я пил всегда молоко**. — Ты **все молоко пьешь**, — сказала она мне дня через три, — не хочешь ли моего?» (II, 15).

Оба романа заканчиваются смертью и в обоих главный герой не успевает проститься с умершим. Однако у Газданова это смерть друга Володи Александра Александровича, о которой он узнает из письма Андрэ: накануне он «сунул» его «в карман, не читая» (I, 290). В «Подлинной жизни…» забытое дома письмо Себастьяна тоже становится причиной того, что путь В. к Себастьяну оказывается дольше, чем он мог бы быть.

Впрочем, еще в середине романа Газданова попадает в больницу и страшится умереть сам Володя: «А может быть, я просто умираю? — подумал Володя. Черные волны внезапно показавшегося моря шумели и разбивались где-то вблизи» (I, 229). Очнувшись от своего сна, в котором он как бы преодолевает смерть («— Я здесь, Володя, — сказал чей-то голос из-за спины. Он силился увидеть, кто это говорит, но не мог, и голос слабел и удалялся. — Если ты не увидишь меня сейчас, ты не увидишь меня никогда» — I, 228), Володя произносит: «— Я понимаю. Это Вирджиния и ты. Но кто же третий? — Тебе лучше? — сказал Николай. — Третий — это доктор» (I, 229). В «Подлинной жизни…» Себастьян умирает так, как это бывает в жизни чаще: без Клэр, брата и даже скорее всего в отсутствие доктора.

Роман заканчивается сквозной в творчестве Набокова «темой потусторонности»:[387] «Какова бы ни была его тайна, я тоже узнал одну, именно: что душа — это лишь форма бытия, а не устойчивое состояние, что любая душа может стать твоей, если ты уловишь ее извивы и последуешь им. И, может быть, потусторонность и состоит в **способности сознательно жить в любой облюбованной тобою душе — в любом количестве душ**, — и ни одна из них не сознает своего переменяемого бремени» (с. 191). С учетом всего выше сказанного можно предположить, что эти слова представляют собой, помимо всего прочего, скрытый и внутренне полемический отклик на намеченную в самом начале *ИОП* тему метемпсихоза, проходящую через все творчество Газданова.[388] Многочисленным, случайным и бессмысленным «переселениям» души гимназической учительницы Володи в «маркитантку в войсках крестоносцев» (I, 168) и другим «чужим воспоминаниям», мучившим и преследовавшим ее, а также ощущению англичанина Артура во время убийства доктора Штука, что он «знал уже нечто похожее» (I, 246), Набоков противопоставляет внутреннее и сознательное перевоплощение В. в Себастьяна, изменившее его жизнь.

2. Набоковский подтекст в «Призраке Александра Вольфа»

После столь откровенной игры Набокова с газдановскими претекстами вряд ли стоит удивляться прямой соотнесенности героев позднейших произведений Газданова с произведениями Набокова и даже с ним самим. Первый случай такой соотнесенности мы находим в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа».[389]

---

[387] Об этой теме в «Подлинной жизни…» см.: *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность. СПб., 1999. С. 166–192.

[388] См. об этом в главе «Газданов и буддизм».

[389] Данное наблюдение уже высказывалось, однако не было развернуто и должным образом проанализировано. Например, в рецензии на первые сборники романов Газданова в России А. Фрумкина попутно заметила о герое *ПАВ*: «...Александр Вольф наделен как бы предугаданным литературным будущим Набокова: это русский писатель, пишущий по-английски необыкновенно тонкие, изощренные и неукорененные вещи, так что даже нельзя понять — откуда, из какой страны он происходит» (*Фрумкина А.* Предназначение и тайна // Новый мир. 1992. № 1. С. 243). Впоследствии Ю. Нечипоренко также в рецензии обронил фразу о том, что Набоков был «уничтожен в романе “Призрак Александра Вольфа”» (*Нечипоренко Ю.* Магия свидетельства // Знамя. 1998. № 4. С. 221).

Его главный герой писатель Александр Вольф наделен представленными, естественно, в преображенном виде, но все же узнаваемыми чертами личности и приметами художественного мира Набокова, а в сюжете его, где разворачивается коллизия жизненной позиции Вольфа с позицией рассказчика, в символической форме отражено эстетическое противостояние Газданова и Набокова. Аллюзии на это в романе настолько откровенны, что даже фамилия антагониста рассказчика: «Вольф», — представляет собой своего рода сокращенную анаграмму имени и фамилии Набокова: «*Вл*адимир Набок*ов*», особенно если в соответствии с русским произношением и немецким написанием «Nabok*off*» (большую часть довоенного периода Набоков прожил в Германии) конец фамилии оглушить.[390]

Дополнительным аргументом в пользу этой гипотезы является то, что «Wolf» пишется через двойное V (V. V.), а ведь это инициалы (начальные буквы имени и отчества) Набокова: «В. В.». Газданов подразумевал Набокова под Wolf'ом, должно быть, не в последнюю очередь еще и потому, что тот был в представлении самого Газданова своего рода одиноким «волком» в литературе:[391] «писателем, существующим вне среды, вне страны, вне остального мира» (I, 750).

3. Газданов и творчество Набокова

Вопрос об отношении Газданова к творчеству Набокова, уже не раз освещавшийся, остается до конца не проясненным. Неоднократно цитированное выделение Сирина как «единственного талантливого писателя "молодого поколения"» в статье «Литературные признания»

---

[390] Эта сокращенная анаграмма становится еще более очевидной, если имя писателя взять в его западном варианте: «*Воль*<демар Набоко>*в*» (при фонетической транскрипции анаграмма оказывается абсолютно точной). К этому стоит добавить, что и вообще фамилия «Вольф» в таком написании, и в представленной на страницах романа латинской транскрипции «Wolf» (см.: III, 12) достаточно широко распространена в Германии. В России в такой огласовке: «Вольф», а не «Вульф» — она почти не встречается. Ассоциации с Набоковым, разумеется, вовсе не отменяющие каких-либо других (см., например, комментарий: II, 755), поддерживает также то обстоятельство, что фамилию Вольф носит герой известного рассказа Набокова «Музыка», мотивы которого использованы в рассказах газдановского Вольфа (об этом см. ниже).

[391] За это соображение, высказанное по прочтении моей статьи 2003 года «Газданов и Набоков», благодарю М. С. Сосницкую.

(1934 — I, 737) и единственного «сколько-нибудь крупного молодого писателя» в статье «О молодой эмигрантской литературе» (1936 — I, 746), как правило, не соотносят с поздней резко критической оценкой Газдановым всего творчества Набокова. Эти первые комплиментарные отзывы, разумеется, весьма значимы, особенно поскольку исходят от писателя, ранее печатавшегося в «Числах», на страницах которых Набоков подвергался резкой критике. И все-таки уже в них можно почувствовать, что внутренние расхождения между двумя писателями достаточно серьезны.

Так, в статье «О молодой эмигрантской литературе» Газданов не просто называет Набокова «настоящим писателем», но выделяет его в особое явление: «…за шестнадцать лет пребывания за границей не появилось ни одного сколько-нибудь крупного молодого писателя. Есть только одно исключение — Сирин, но о его случае стоит поговорить особо» (I, 746, 751). И далее формальное признание Сирина крупным писателем он обставляет такими оговорками, которые ясно указывают на то, что с его собственных позиций он таковым является не вполне. Газданов утверждает, что толстовское условие «правильного морального отношения автора к тому, что он пишет» «есть не требование или пожелание, а один из законов искусства и одно из условий возможности творчества», между тем как «именно его теперь нет».

Вытекающий из этого упрек в отношении современной русской литературы: «главное, что мы требуем от литературы, в ее не европейском, а русском понимании, из нее вынуто и делает ее неинтересной и бледной», — кажется в этом контексте направленным не в последнюю очередь именно в адрес Набокова. Особенно если принять во внимание сделанный выше резкий демарш в сторону «русских эстетов»: «Толстой — к слову сказать, понимавший в литературе больше, чем все русские эстеты вместе взятые» (I, 750, 749).

Идущие далее строки только подтверждают, что Газданов признает достоинства Сирина не как русского и даже не как европейского, а как какого-то вненационального писателя: «Я выделил Сирина. Но он оказался возможен только в силу особенности, чрезвычайно редкого вида его дарования — писателя, существующего **вне среды, вне страны, вне остального мира**. <…> И к молодой эмигрантской литературе Сирин не имеет никакого отношения» (I , 750). Таким образом, творчество Набокова, по Газданову, носит вненациональный, сугубо индивидуалистический и, следовательно, скорее экзистенциальный характер: сосредоточиваясь на универсальных проблемах человека в этом мире, Сирин не

затрагивает не только проблемы жизни русской эмиграции, но и проблемы какого-либо другого общества.[392]

«Наконец, главное, — подытоживает Газданов, — творчество есть утверждение: и — по всей честности — этого утверждения нет». Следующая после этого оговорка: «Конечно, и в эмиграции может появиться настоящий писатель — я уже указывал на общеизвестный пример Сирина. Но ему будет не о чем ни говорить, ни спорить с современниками; он будет идеально и страшно один» (I, 751), — звучит дежурным комплиментом. Ведь у кого из русских писателей утверждение чего-либо присутствует в меньшей степени (или в более скрытой форме), чем у Набокова? Искусство Набокова не как стилиста и мастера литературной игры, а как писателя вообще здесь, судя по всему, до некоторой степени подвергается сомнению как чисто экзистенциальное, возможно, солипсистское и эстетское творчество или искусство особого рода, может быть, даже выходящее за пределы этого понятия.

Сравним теперь отзывы 1930-х годов с газдановским суровым приговором Набокову, вынесенным в письме к Г. В. Адамовичу от 28 сентября 1967 года: «Страхов когда-то писал, что Достоевский это смесь Федора Павловича Карамазова со Свидригайловым. Если к этому прибавить Смердякова, то портрет получится еще полнее, я думаю. Все это не мешает тому, что Достоевский — один из немногих гениев в литературе и что он понял то, что не поняли и <не> увидели другие. Но для меня лично он как-то органически неприемлем <...>. Нет, это конечно не оте-

---

[392] Интересно отметить созвучность этих строк, да и всей статьи «О молодой эмигрантской литературе» в целом рецензии Ж.-П. Сартра на французский перевод «Отчаяния» Набокова. Ср.: «…наряду с этой литературой сегодня существует и другая — любопытная литература эмигрантов, русских и не только, которые лишились своих корней. Оторванность от почвы у Набокова, как и у Германа Карловича, абсолютна. Они не интересуются обществом — хотя бы для того, чтобы против него взбунтоваться, потому что ни к какому обществу не принадлежат» (*Сартр Ж.-П.* Владимир Набоков. «Отчаяние» / Пер. В. Новикова // В. В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 1999. С. 270; впервые: La chronique de J.-P. Sartre // Europe. 1939. № 198. P. 240–249). О возможности влияния Сартра на Газданова говорить нельзя, поскольку газдановской формуле 1939 года: «**вне среды, вне страны**, вне остального мира», — предшествовал его же горький диагноз 1934 года: «мы живем — не русские и не иностранцы — в безвоздушном пространстве, **без среды**, без читателей, вообще, без ничего» (I, 737). Возможно, эти определения Газданова отчасти связаны со словами Г. В. Адамовича в первом, программном номере «Чисел» о том, что никогда еще «в памяти нации» не оставался человек «наедине с собой, вне общества, и лишь с насмешливо-ядовитым сознанием, что вот и **вне общества** можно еще существовать, любить, думать, жить» (Числа. 1930. Кн. 1. С. 136).

чественный Пинкертон[393] — и в одной пятке Достоевского больше ума и понимания, чем во всех произведениях Набокова, вместе взятых...» (V , 157). Разница, конечно, есть, но, может быть, не столько в содержании, сколько в степени свободного следования чувству внутреннего отталкивания.

Общая оценка Набокова в письме к Адамовичу, кстати сказать, не такая уж невысокая: ведь сделана она по «гамбургскому счету» (в сравнении с гением), а вот личное неприятие выражено недвусмысленно. Следует, конечно же, принять во внимание, что в 1930-е годы Газданова и Набокова зачастую называли двумя наиболее талантливыми прозаиками младшего поколения первой волны русской эмиграции, так что любое менее тонко выраженное эстетическое неприятие Сирина в статьях Газданова того времени могло быть воспринято как попытка дискредитации соперника в борьбе за пальму первенства. В противном случае критика могла бы быть и более откровенной.

---

[393] Высоко оценивая творчество Достоевского, Г. В. Адамович в своих «Комментариях» (Вашингтон, 1965), откликом на выход которых является письмо Газданова, замечал: «…да простит милосердный Бог <...> Набокова за “нашего отечественного Пинкертона с мистическим гарниром” (цитирую из «Отчаяния» по памяти, но, кажется, верно) и всех вообще, кто в этом страшном свидетельстве о человеке и человеческой участи в мире ничего не уловил и не понял!» (цит. по: *Адамович Г. В.* Комментарии. СПб., 2000. С. 148). «Мистический гарнир нашего отечественного Пинкертона» — характеристика языка Достоевского в романе Набокова «Отчаяние» (*Набоков В. В.* Отчаяние // Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 386; далее цитируется по этому изданию с указанием в тексте номера тома римской цифрой и номера страницы арабской). Отзыв Газданова, следовательно, полемически направлен против пренебрежительной оценки Достоевского в романе Набокова. Таким образом, резкость газдановской оценки искупает то, что в данном случае он лишь восстанавливает справедливость, отвечая Набокову, столь небрежно аттестовавшему — впрочем, устами героя-рассказчика — одного из своих главнейших предшественников в литературе.

Между прочим, эти слова Набокова о Достоевском вызвали сходную реакцию Ж.-П. Сартра, заметившего о самом авторе «Отчаяния»: «Он очень талантливый писатель, но писатель-поскребыш. Высказав это обвинение, я имею в виду духовных родителей Набокова, и прежде всего Достоевского: ибо герой этого причудливого романа-недоноска в большей степени, чем на своего двойника Феликса, похож на персонажей “Подростка”, “Вечного мужа”, “Записок из Мертвого дома” <...>. Он открыто пользуется приемами Достоевского, но при этом осмеивает их прямо по ходу повествования, превращая в набор обветшалых и неминуемых штампов» (*Сартр Ж.-П.* Владимир Набоков. «Отчаяние». С. 269–270).

4. Вольф-Набоков

Если мы теперь обратимся к образу Александра Вольфа из газдановского романа, то увидим, что в нем выведен тип писателя, в общем совпадающий, иногда даже буквально, с тем, что Газданов писал о Набокове в своих статьях,и в особенности в письме к Адамовичу. Так, тот факт, что написанные по-английски рассказы Вольфа — это, согласно уже цитированной выше характеристике А. Фрумкиной, «неукорененные» произведения, из которых «даже нельзя понять — откуда, из какой страны» происходит автор, соответствует утверждению Газданова, будто Сирин писатель «вне среды, вне страны, вне остального мира» (I, 750). Учитывая переезд Набокова в 1940 году в США, ясно, почему Вольф английский, а не американский писатель: иначе роман Газданова выглядел бы как антинабоковский памфлет. Намек на Набокова подкреплен более тонким образом: действие одного из рассказов Вольфа происходит в Нью-Йорке.

Понятно в этой связи и то, почему Вольф «наделен как бы предугаданным будущим Набокова: это русский писатель, пишущий по-английски…».[394] Впрочем, особой прозорливости Газданову не требовалось: ко времени его работы над *ПАВ* Набоков уже написал (еще живя в Париже) и напечатал свой первый англоязычный роман «Подлинная жизнь Себастьяна Найта».[395] Возможно, здесь же лежит и объяснение того, почему фамилия «Вольф» представляет собой прямое сокращение имени и фамилии Владимира Набокова, если взять имя писателя в его западном («Вольдемар»), а не в русском варианте. Кстати, спровоцировать Газданова на анаграмму мог как раз первый «английский» роман Набокова, или, точнее, роман «Призматический фацет», написанный

[394] *Фрумкина А.* Предназначение и тайна. С. 243. Даже рассказ Вольфа «Приключение в степи» об одном эпизоде Гражданской войны, участником которого был он сам, написан по-английски так, что герой-рассказчик *ПАВ* остается в недоумении относительно национальности автора и если склоняется к тому, что он «мог быть моим соотечественником и достаточно хорошо владеть английским языком, чтобы не прибегать к помощи переводчика» (II, 13), то только потому, что и сам был участником того же эпизода, происходившего на юге России.

[395] *Nabokov V.* The Real Life of Sebastian Knight. Norfolk, Connecticut: «New Directions», 1941. Ранее Набоков сам переводил некоторые свои романы, в частности, «Отчаяние», на английский язык (см.: *Nabokov V.* Despair. London: «John Long», 1937). Это обращение Набокова к чужому языку Ж.-П. Сартр связывал с тем, что он «не интересуется обществом» и «не принадлежит ни к какому обществу»: «именно это» заставляет его «излагать по-английски сюжеты-пустышки» (*Сартр Ж.-П.* Владимир Набоков. «Отчаяние». С. 271).

его героем Себастьяном Найтом, в котором Г. Абезон, чтобы обезопасить себя от руки убийцы изменяет свое имя и маскируется под старика Нозебага.[396]

Между прочим, то, что главный герой «Подлинной жизни Себастьяна Найта» — русский (по отцу и воспитанию) писатель, живущий в Англии и пишущий по-английски, несомненно, еще в большей степени укрепляет предположение об аллюзивной природе образа Александра Вольфа. Есть в этом набоковском романе и еще целый ряд моментов, которые также могли отразиться у Газданова. Так, герой-рассказчик этого романа В., как и соответствующий персонаж *ПАВ*, живет в Париже и также приезжает в Лондон, чтобы собрать сведения о русском писателе, пишущем по-английски (впрочем, у Набокова это его покойный единокровный брат). Обоим эта миссия совершенно не удается; более того, их обоих пытаются уверить в неразумности самого намерения.

У Набокова бывший секретарь Себастьяна Найта Гудмен пытается отговорить его младшего брата от того, чтобы писать о нем книгу, утверждая, что тот «не был, что называется, великим писателем» и что его биография «непременно провалится».[397] У Газданова директор издательства, напечатавшего рассказы Вольфа, заверяет героя-рассказчика, что их автор никак не может быть человеком, в которого тот стрелял во время Гражданской войны в России, что он англичанин, никогда там не бывавший, а в заключение неожиданно добавляет, что ему следовало «целиться лучше» (III, 14). Тесные интертекстуальные связи *ПАВ* с «Подлинной жизнью…» как бы спровоцированы самим Набоковым, отозвавшимся в этом романе на многие образы газдановской *ИОП*. [398]

Укрепляет наше предположение и то, что характеристика романа Набокова «Король, дама, валет» в газдановской статье «Литературные признания» (1934) как «самого удачного» «в смысле удивительной **безошибочности ритма**» (I, 737), повторена при описании впечатления героя-повествователя *ПАВ* от сборника рассказов Вольфа: «особенно замечательны были упругий и **безошибочный ритм** повествования»

[396] Прием этот заимствован Набоковым, по-видимому, у Эдгара По. В свою очередь у Газданова мысль о том, чтобы дать Вольфу фамилию анаграмматического характера, могла возникнуть не без воздействия «Сказки извилистых гор» Эдгара По, из которой заимствован эпиграф к рассказам Вольфа и в которой двойник покойного мистера «Олдэба» носит фамилию «Бэдло». См. об этом раздел «Гайто Газданов и Эдгар По» в главе «Газданов и атеистический экзистенциализм».

[397] Цит. по: *Набоков В.* Подлинная жизнь Себастьяна Найта / Пер. С. Ильина. С. 98–100, 72.

[398] Это показано в 1-м разделе настоящей главы.

(III, 9). Впрочем, она же («**безошибочный ритм** повествования») впоследствии употреблена Газдановым по отношению к Чехову («О Чехове», 1964 — III, 662), так что в известной степени типична для Газданова при комплиментарной оценке писательского стиля.[399] Все же нельзя не обратить внимания на подобное совпадение, тем более что и само это качество Газданов находил у сравнительно небольшого числа писателей. Не лишено значения и то, что, как мы увидим, в интерпретации Газданова Чехов оказывается писателем, больше похожим на Набокова, чем на самого себя.

В статье «О Чехове», кстати говоря, можно найти и до известной степени автохарактеристику Газданова в соположении с иным, противоположным его собственному типом творчества. Близкий ему взгляд на мир Газданов очерчивает, характеризуя творчество Достоевского и Толстого: «Это прежде всего <...> протест против того, как устроен мир, в котором мы живем; протест против чудовищной несправедливости государства и общепризнанной морали. Это еще и ужас перед смертью, и невозможность принять наш мир <...>. И все-таки в этом есть какие-то проблески, какие-то иллюзии, какая-то надежда на то, что это может быть как-то, когда-то изменено к лучшему» (III, 656). Чуждую и даже противоположную по отношению к своей художественную философию Газданов характеризует, говоря о Чехове: «…в смысле полнейшей безотрадности, полнейшего отсутствия надежд и иллюзий — с Чеховым, мне кажется, нельзя сравнить никого. Он как бы говорит: вот каков мир, в котором мы живем. Он устроен именно так, это не случайность, это не результат ошибки или несправедливости, которую можно исправить. Исправить ничего нельзя. Мир таков, потому что такова человеческая природа» (III, 656–657). Как хорошо известно, по Чехову, мир все-таки не таков. [400] Зато именно такова — по крайней мере, внешне, причем совершенно неприкрытым, а иногда даже и нарочитым образом — проза Набокова, во всяком случае значительная ее часть.

И именно таким, ни на что не надеющимся, откровенно равнодушным и ни во что не верящим писателем представлен в романе Газданова

---

[399] С. С. Никоненко считает ее «одним из любимых выражений Газданова, которое он использует и в своих художественных произведениях, и в критических эссе» (*Никоненко С. С.* Гайто Газданов: проблема понимания // Возвращение Гайто Газданова. С. 196). Однако в других статьях писателя это выражение не употребляется.

[400] Ср., например, поправку Г. В. Адамовича к такому представлению о Чехове: «Чехов жесток не к людям, а к человеческим верованиям, к человеческим иллюзиям, ко всякого рода мировоззрениям и миросозерцаниям» (*Адамович Г.* Вячеслав Иванов и Шестов // *Адамович Г.* Одиночество и свобода. СПб., 1993. С. 143).

Александр Вольф: «В ту ночь у меня создалось впечатление, что он, в сущности, равнодушен ко всему на свете: он говорил обо всем так, точно его лично это не могло касаться. Его философия отличалась отсутствием иллюзий: личная участь неважна, мы всегда носим с собой нашу смерть…» (III, 105). Диалоги его с рассказчиком, очевидным alter ego автора, очень похожи на те, какие охарактеризованный выше означенным образом Чехов мог бы вести с Толстым и Достоевским, какими они представлены в статье «О Чехове»: «— Как все условно! — сказал Вольф. — <...> И как вы хотите, чтобы после этого можно было верить в какие-то наивные иллюзии? — Можно знать, что все иллюзии напрасны и что утешения, в конце концов, нет. Но, во-первых, это ничему не помогает, и во-вторых, если мы не способны ни к одной, хотя бы самой незначительной иллюзии, то тогда нам остается только то, что вы называете прекращением ритма. И так как мы еще существуем, то, может быть, не все потеряно» (III, 109–110). Разговор этот мог быть отражением реальных споров Газданова с наиболее пессимистически настроенными людьми из его литературного окружения, но в той же мере это, разумеется, спор с самим собой.

5. Внутренний сюжет «Призрака Александра Вольфа»

В приведенном выше диалоге обозначен не только характер противостояния двух центральных персонажей, но и общий внутренний сюжет романа, где разворачивается коллизия «теплого», как его называет Елена Николаевна (III, 79), героя-рассказчика, который представляет надежду, человечность и, следовательно, жизнь, и «холодного», отчаявшегося в себе и не щадящего других антагониста. Именно в постепенном выходе героини *ПАВ* из поля действия отравляющего пессимизма Вольфа и заключается главный скрытый двигатель значительной части происходящих в этом романе событий.

С самого начала «отсутствующее выражение» на лице героини наводит героя-рассказчика на мысль о том, что между ними нет ничего общего. И только улыбка приоткрывает ее подлинную натуру: «...в этом вдруг проскользнуло выражение теплой и чувственной прелести, которое еще секунду тому назад показалось бы совершенно невозможным на ее лице» (III, 45). «Дисгармония ее лица» вызывает у героя-рассказчика предположение, что она «соответствует какой-то душевной аномалии»

(III, 48).[401] Его «неподвижностью» (III, 53, 56, 67) героиня с самого начала отдаленно напоминает Вольфа.

Елена Николаевна удивляет героя-рассказчика также своими совсем не вяжущимися с ее обликом холодностью и эгоцентризмом: «Она была почти лишена той душевной теплоты, которую я так ценил; в ней почти не было нежности, или, вернее, она проявлялась чрезвычайно редко и всегда как будто нехотя». «Чуть ли не с первых же дней» рассказчика поражает «ее душевная небрежность, ее безразличие к тому, что о ней подумает ее собеседник», и проявления «неожиданной» жестокости (III, 69, 81) по отношению к нему. Однако это не органическая ее черта: «она была отравлена» близостью другого человека, как выясняется в конце романа, все того же Вольфа. Именно в течение ее связи с ним «та теплота, которая в ней была, постепенно слабела и уходила» (III, 90, 88). Весьма характерно, что, передавая читателю рассказ героини о ее романе с Вольфом, герой-рассказчик почти дословно повторяет слова Льва Шестова о Чехове, впоследствии приведенные Газдановым в его статье: «…даже лучшие, самые прекрасные вещи **теряли свою прелесть, как только он касался их**», «ей казалось, что все **увядает**» (III, 87, 88). Ср.: «Лев Шестов, кажется, сказал, что **все, к чему прикасается Чехов, увядает**, и в этих словах есть что-то чрезвычайно глубокое и правильное» (III, 661).

Героиню с самого начала влечет к себе теплота и открытость героя-рассказчика. Не случайно ей, кажется, что его жанром в литературе должны бы быть «лирические рассказы». В какой-то момент ее сближения с героем-рассказчиком «с ее лица исчезло то выражение отчужденности», которое он «знал до сих пор». Под влиянием встреч с героем она постепенно меняется: «…я начал замечать в ней некоторые проявления человеческой теплоты, она как будто понемногу оттаивала» (III, 54, 61, 69).

Однако граница между верой и отчаянием, теплом жизни и холодом смерти проходит не между героями. Напротив, все они движутся между этими двумя полюсами — не только Вольф, который был другим до того, как потерял ощущение ценности жизни, но даже и сам герой-рассказчик, не случайно представленный как в известной степени двойник Вольфа:[402]

[401] Как отметила З. А. Марданова, «в лице ее есть нечто от Мадонны («лоб очень чистой и правильной формы») и от Блудницы («неожиданно большой рот с полными и жадными губами», «жадная улыбка, полная чувственной прелести»)», а в развитии ее отношений с рассказчиком использованы контуры сказочного сюжета о «заколдованной принцессе» и ее спасителе (*Марданова З. А.* Фантазия в духе Гофмана...).

[402] См. об этом в 3-м разделе «Поэтика потенциальной аллегоричности» главы «Газданов и атеистический экзистенциализм».

«...я тоже знал и чувствовал всю хрупкость так называемых положительных концепций, и я тоже знал, что такое смерть» (III, 115). До встречи с Еленой Николаевной рассказчик сам ощущает «отвращение и груз долгих лет». Как и Вольф, он начинает откровения о своей внутренней жизни с напоминающих лермонтовского Печорина речей об «отраве душевной усталости», которая «все глубже и глубже проникает в него». Однако, в отличие от Вольфа, в нем жив и другой человек — тот, который, просыпаясь каждое утро, думает, что ему «немногим больше шестнадцати лет», и которому «чужд и далек» «тот человек, который знает столько трагических и печальных вещей». Елена Николаевна сразу же решительно поддерживает в рассказчике этого его «теплого» двойника: «...я плохо верю в твою душевную усталость» (III, 62).

«Отогревая» для этой жизни Елену Николаевну, герой-рассказчик, в сущности, одновременно окончательно возвращается к ней и сам.[403] Услышав однажды, как она напевает мелодию, которая «непостижимым образом заключала в себе свет», он впервые произносит слова, которые потом уверенно скажет в своем очном споре с Вольфом: «И может быть, действительно <...> все, в конце концов, не так печально и все положительные вещи не всегда и не непременно иллюзорны» (III, 79). Таким образом, борьба, которая ведется в романе, направлена не против Александра Вольфа, а против холода и отчаяния в душе каждого из героев.

Впрочем, вернее даже говорить не о двух полюсах («теплоты», «человечности» и «холодности», «эгоцентризма»), а о четырех: двумя другими являются полюса «теоретического» и «жизненного» или «рационального» и «эмоционального». Своеобразное раздвоение между устремлениями души к этим противоположным полюсам — между тем, к чему он «чувствовал душевную склонность», и тем, с чем он «так тщетно боролся, именно этим бурным и чувственным началом» его существа — испытывает рассказчик: «Оно мешало всему, оно затемняло те созерцательные возможности, которые я ценил больше, чем что бы то ни было другое, оно не позволяло мне видеть вещи так, как я должен был их видеть, оно искажало их в своем грубом, но непреодолимом преломлении, оно заставляло меня совершать множество поступков, о которых я потом неизменно сожалел».

---

[403] Трудно согласиться с суждением З. А. Мардановой о том, что «признаки душевного недуга героини: мертвенное спокойствие глаз, медлительные физические реакции, ощущение некой душевной аномалии, — возымеют странную притягательность и для самого рассказчика» и что она «выступает здесь в роли не только “заколдованной принцессы”, но и “дьявольской посланницы”» (*Марданова З. А.* Фантазия в духе Гофмана...).

Герой-рассказчик слишком осторожен, он живет не столько реальной, сколько теоретической жизнью. Он «тщетно» борется с «бурным и чувственным началом» своего существа (III, 28–29). Между тем рассказчику, как и Вольфу, вполне знакома также и притягательность «неудержимого стремления вниз», но его спасает «бессознательное понимание, что если бы это произошло, то кончилось бы душевной катастрофой» (III, 30). Именно это «раздвоение» и заставляет его, наряду с иными причинами, искать встречи с Вольфом, в котором оба эти начала мнятся герою находящимися в «душевной гармонии». Рассказчику хочется «понять, каким образом ему (Вольфу — *С. К.*) удалось достигнуть столь счастливого результата и успеть в том, в чем» он сам «так давно и так неизменно терпел постоянные неудачи» (III, 27). Впрочем, в действительности и Вольф далек от какой-либо душевной гармонии: он с готовностью идет на все в погоне за острыми ощущениями, но это только делает его все более и более равнодушным. Через весь роман проходит эпизодически повторяющийся образ «разрезанных на куски женщин» (III, 49, 78, 90) как характеристика тематики репортажей героя-рассказчика, и в контексте романа этот образ приобретает символическое значение, отражая отсутствие внутренней целостности, присущее всем его центральным персонажам.

Однако до своей встречи с Вольфом рассказчик знакомится с героиней, и роман с ней начинает постепенно вылечивать его от «непреодолимого и чрезвычайно упорного раздвоения». Еще только предчувствуя этот роман, герой начинает «чувствовать себя» «легко и тревожно — приблизительно как во времена» своей «ранней юности» (III, 27, 51). Его чрезмерная сдержанность и некоторый рационализм заставляют героиню саму делать первые «движения» к сближению с ним, что, повидимому, вполне обоснованно представляется ему «для нее нехарактерным» (III, 40, 57). И это сразу несколько меняет обычное поведение рассказчика. В нем вдруг дважды проявляется способность к импульсивности и благодатной непоследовательности: «Не думая ни секунды о том, что я говорю, и совершенно забыв, — так, точно его никогда не было, — о только что принятом решении ее ни о чем не спрашивать, я сказал...» (III, 46–47).

Герой «предпочел бы заниматься литературой», но занимается журналистикой, что несет на себе черты рационалистического отказа от своего призвания, которое по мере сближения с героиней он, судя по всему, все более осознает. Полюбив Елену Николаевну, он начинает писать статьи о литературе — т. е. заниматься работой, которая, по крайней мере,

«интересует» его, а в финале романа на вопрос «курчавого Пьеро»: «— А романов ты не пишешь?» — отвечает: «— ... Может быть, когда-нибудь напишу» (III, 78, 127). Противоположность рассказчика и героини проявляется, например, в том, что герой оказывается «любителем царя Соломона», а его возлюбленная, подобно пушкинскому Онегину, испытывает влечение к «Золотому ослу» Апулея, в котором он в свою очередь, разумеется, не находит «ничего замечательного» (III, 55, 77). В этом отношении героиня оказывается близка к Вольфу. В ней тоже нет внутренней гармонии.[404] «Душевная жизнь» героини, «медленно и отставая», идет вслед за «упругим существованием» ее тела: «Для нее была характерна своеобразная душевная медлительность, не соответствовавшая быстроте и точности ее движений вообще, ее стремительной походке, мгновенности и безошибочности ее физических рефлексов» (III, 68).

В отличие от героя рассказчика *ПАВ*, героиня стремится ко всему опасному, неожиданному: «…она любила, холодной и упорной любовью, опасные и сильные ощущения». Ей кажется «интереснее» все делать «вслепую». Она приходит домой к герою без предупреждения, чтобы застать его «врасплох» (III, 69, 76). Впрочем, в этом отношении облик ее до известной степени колеблется от естественности и спонтанности как черт, необходимых человеку для того, чтобы не потерять ощущение живой жизни, до чреватой катастрофой бездумности, какой, очевидно, является убеждение героини, что и машину следует водить «вслепую». По-видимому, в какой-то степени она сама «заражена» авантюризмом Вольфа.

В процессе общения рассказчик и героиня постепенно избавляются от болезненных уклонений в ту или иную крайность.[405] Своим безоглядным вкусом к жизни героиня заражает его. Против своего обыкновения он теперь не боится того, что полное знание о возлюбленной помешает ему «все вновь и вновь создавать ее образ, представляя ее себе такой, какой» он «хотел бы ее видеть, и, наверное, не такой, какой она была в действительности», а, напротив, сознательно стремится узнать о ней как можно больше: «Вне этой душевной и такой явной опасности жизнь» теперь показалась бы ему, «наверное, слишком вялой» (III, 80).

---

[404] Внутреннее сопротивление вызывают попытки представить Елену Николаевну «средоточием» «единства, жизни» (см.: *Сыроватко Л. В.* Принцип speculum speculorum в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа» // Возвращение Гайто Газданова. С. 86).

[405] На творческий, преобразующий их самих характер общения рассказчика и героини в романе Газданова справедливо указала Л. В. Сыроватко: «Это поединок <…> за новое существо, возникающее из того, что связывает повествователя с Еленой Николаевной, поединок за нее из себя, против “каинова начала в себе”» (Там же. С. 87–88).

Любовь к героине неминуемо вызывает в сознании рассказчика «крушение всего того мира отвлеченных вещей, который пренебрегал примитивными и чисто физическими понятиями» (III, 72). Тем самым эта любовь помогает ему обрести нарушенный баланс между отвлеченным и чувственным, т. е. между его душевной и физической жизнью. Герою-рассказчику понадобилось «много времени и много усилий» «на это сложное перестраивание» своего «эмоционального мира», но зато он начинает, наконец, жить «настоящей жизнью, которая не состояла наполовину — как это всегда было до сих пор — из воспоминаний, сожалений, предчувствий и смутного ожидания» (III, 73).

Иногда он даже начинает вести себя, по словам героини, «совершенно как апаш», чего недавно невозможно было даже представить. И, в конце концов, его двойник, та часть души, которой казалось, что «отрава душевной усталости» с каждым днем «все глубже и глубже проникает» в нее, отмирает: «все, из чего до сих пор состояло мое существование, — сожаления, неудовлетворенность и какая-то явная напрасность всего, что я делал, — все это стало казаться мне чрезвычайно далеким и чужим...» (III, 74, 62, 78).

Как постепенно выясняется, задача каждого из героев состоит в том, чтобы избавиться от своего внутреннего двойника, олицетворяющего «отрицательное» начало души. И если избавиться от него оказывается невозможным, то это, как в случае с Вольфом, приводит к гибели. Таким образом, внутренний сюжет романа направлен на защиту надежд и иллюзий, в поддержку Толстого и Достоевского, а не Чехова — во всяком случае, такого Чехова, каким он предстает в статье Газданова. Сюжет этот представляет в символической форме неприятие автором чрезмерной сосредоточенности на экзистенциальной проблематике, которая, в частности, была, безусловно, характерна для многих произведений Набокова 1930-х годов.[406]

Показательно, что в первоначальных вариантах романа родство героя-рассказчика с Вольфом было еще большим. Исследователь его ранних редакций констатирует, что за восемь лет, в течение которых

---

[406] См. об этом: *Семенова С.* «Продленный призрак бытия…» (Экзистенциальный мир Владимира Набокова) // *Семенова С.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. С. 546–570. Впрочем, разоблачение Газдановым губительных последствий экзистенциальной позиции есть одновременно и переоценка его собственного раннего творчества («Превращение», «Черные лебеди» и др.). В целом такое разоблачение у Газданова, вопреки общему мнению (ср. например: *Семенова С.* Путешествие по «беспощадному существованию» (Гайто Газданов) // Там же. С. 529–545), представлено, начиная со второй половины 1930-х годов, гораздо шире, чем сама экзистенциальная позиция.

он писался, «Вольф из близкого Газданову героя, пройдя через ножницы двух редакций, превратился в антипода рассказчика — творческого и личностного».[407] Это изменение следует поставить в контекст общего движения Газданова от субъективно-автобиографической и бессюжетной (*ВК, ИОП, НД*) к объективированной и сюжетной прозе. Обретя опыт такого повествования в романе «Полет» (1939), Газданов на пути к большей беллетристичности превращает alter ego автора — Аристида Вольфа в его антипода — Александра Вольфа.[408] Использование образа Набокова или, точнее, образа набоковской прозы как прототипа, или «прообраза» Вольфа могло послужить дополнительной опорой на пути к объективированию Вольфа, то есть к отделению его от самого автора.

6. Александр Вольф как прозаик

Для того, чтобы выяснить, в какой мере отразились у Газданова черты Набокова и его творчество, обратимся теперь к характеристике прозы, личности и внешнего облика Александра Вольфа. Вот что сказано в романе о его творчестве: «…мне попал в руки сборник рассказов одного английского автора, имени которого я до сих пор никогда не слышал. Сборник назывался "Я приду завтра" — "I'll Come To-morrow", — по

---

[407] *Орлова О. М.* Гайто Газданов: История создания образа // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение. Реферативный журнал. 1999. № 3. С. 172.

[408] Между прочим, имя и отчество этого героя в обеих редакциях: сначала «Аристид Александрович», а потом «Александр Андреевич», — анафорические, то есть почти двойнические, что тоже несколько напоминает «Владимира Владимировича Набокова». Первоначальное имя героя, вызывающее ассоциации с понятным каждому выпускнику дореволюционной гимназии греческим словом «aristos» («наилучший»), тоже, возможно, намекает на Набокова: настолько закрепленной ко времени работы над *ПАВ* была его репутация лучшего прозаика первой русской эмиграции или, по крайней мере, ее молодого поколения. Впрочем, это совсем не отменяет объяснения О. В. Орловой: «Греческий аффикс "ид" в имени героя свидетельствует о том, что перед нами носитель качеств Аристея, который, в свою очередь, известен в мировой литературе из греческой мифологии как герой, преследовавший Эвридику. Спасаясь от преследователя, она погибла от укуса змеи» (Там же. С. 170). Ассоциации этого имени со смертью также могли быть актуализированы в сознании Газданова французским вариантом книги В. Вейдле «Умирание искусства» (Париж, 1937), озаглавленным «Les abeilles d'Aristée», т. е. «Пчелы Аристея» (Paris, 1936). В сознании писателей первой русской эмиграции имя Аристея как виновника гибели Эвридики ассоциировалось, следовательно, прежде всего со смертью. Эти коннотации, по-видимому, несло имя «Аристид» и у Газданова.

первому рассказу. Их всего было три: "Я приду завтра", "Золотые рыбки" и "Приключение в степи", "The Adventure in the Steppe". Это было очень хорошо написано, особенно замечательны были упругий и *безошибочный ритм* повествования и своеобразная манера видеть вещи не так, как их видят другие. Но ни "Я приду завтра", ни "Золотые рыбки" не могли, однако, возбудить во мне никакого личного интереса, кроме того, который был естественен для всякого читателя. "Я приду завтра" был иронический рассказ о неверной женщине, о неудачной ее лжи и о тех недоразумениях, которые за этим последовали. "Золотые рыбки" — действие происходило в Нью-Йорке — это был, собственно говоря, диалог между мужчиной и женщиной и описание одной музыкальной мелодии; горничная забыла снять небольшой аквариум с центрального отопления, рыбки повыскакивали из очень нагревшейся воды и бились на ковре, умирая, а участники диалога этого не замечали, так как она была занята игрой на рояле, а он — тем, что слушал ее игру. Интерес рассказа заключался во введении музыкальной мелодии как сентиментального и неопровержимого комментария и невольного участия в этом бьющихся на ковре золотых рыбок. Но меня поразил третий рассказ: "Приключение в степи". Эпиграфом к нему стояла строка из Эдгара По: "Beneath me lay my corpse with the arrow in my temple"» (III, 9).

Если даже оставить в стороне явное цитирование Газдановым его собственной литературно-критической ремарки о «безошибочном ритме повествования» Набокова, то: «очень хорошо написано» и «своеобразная манера видеть вещи не так, как их видят другие», — представляются едва ли не самыми распространенными оценками и определением именно творчества Сирина. Самому Газданову оно было в целом, по-видимому, не слишком близко, и отражением этого в *ПАВ*, очевидно, является признание рассказчика в том, что «личного интереса» проза Вольфа вызвать у него не могла.

В рассказах «Я приду завтра» и «Золотые рыбки» растворены мотивы произведений Набокова, и прежде всего его рассказа «Музыка», вошедшего в сборник «Соглядатай» (1938). Как и «Я приду завтра», это рассказ о «неверной женщине», а действие его происходит во время домашнего музыкального вечера, на котором исполнитель, зовущийся и у Набокова Вольфом, играет на рояле.[409] Причем воспоминания героя о его жизни с изменившей ему женой, которая случайно также оказыва-

[409] Между прочим, Елена Николаевна впервые видит Александра Вольфа именно на вечере у ее знакомых играющим «на рояле вещи Скрябина» (III, 82).

ется на этом вечере и которую он по-прежнему любит, перемежаются с описанием исполняемого музыкального произведения. Интерес этого рассказа действительно во многом заключается во «введении музыкальной мелодии» «как комментария», впрочем, вовсе не сентиментального: в конце рассказа после того, как бывшая жена героя уходит, чтобы избежать встречи с ним, он понимает, что «музыка, вначале казавшаяся тесной тюрьмой, <…> — была в действительности невероятным счастьем...» (III, 398).[410]

«Золотых рыбок» мы находим в другом рассказе Набокова — «Картофельный Эльф» (сборник «Возвращение Чорба» — опубликован в 1930 году). Этот зрительный образ оказывается здесь своего рода сопровождением сюжета. «Она рассеянно стучала ногтем по стеклу банки, в которой несколько золотых рыбок, будто вырезанных из апельсинной корки, дышали и вспыхивали плавниками...», — говорится о героине накануне ее измены, а потом, когда она через много лет посещает своего бывшего любовника, он вспоминает «очень живо оранжевые рыбки за стеклом».[411]

Характеристика: «иронический рассказ о неверной женщине», — несколько напоминает также линию Марфиньки в «Приглашении на казнь», а сам сюжет «Золотых рыбок» кажется своего рода пародией Газданова на отстраненность и безучастность Набокова, а также на его занятость подчас решением в первую очередь чисто формальных задач. Что же касается эпиграфа к «Приключению в степи», то вряд ли стоит подробно говорить о значении для Набокова 1920–1930-х годов темы двойничества и его интересе к Эдгару По.[412] Сама же по себе тема Гражданской войны, или «приключений на юге России в пору Гражданской войны», — как она сформулирована в рассказе Набокова «Встреча» (2, 369), — также постоянный мотив многих его произведений, в частности, повести «Соглядатай».

Вольф старше героя-рассказчика на несколько лет. На страницах романа эта разница в возрасте колеблется от шести-семи до приблизительно

[410] Музыка, которую исполняет Вольф в этом рассказе Набокова, судя по описанию, весьма напоминает Скрябина.

[411] *Набоков В. В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 383, 393. Далее в этой главе ссылки на Набокова даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы арабскими цифрами.

[412] Например, в повести «Соглядатай» (впервые: Современные записки. 1930. № 44) интерес к Э. По входит в характеристику одного из героев, Вайнштока, который «любил Эдгара По, приключения, разоблачения, пророческие сны и паутинный ужас тайных обществ» (2, 317).

десяти лет: «он был лет на десять старше меня» (III, 7, 8, 92). Как известно, Набоков старше Газданова на четыре с половиной года. Совпадают некоторые внешние приметы: «высокий мужчина», «белокурые волосы не совсем прикрывали начинавшуюся лысину» (III, 83, 95). [413] Как и его прототип, Вольф «знал по-немецки, [414] а также был «несомненно, умным, чрезвычайно образованным человеком, у которого культура не носила какого-то случайного характера». Исключительная начитанность Вольфа: «Он читал все книги, вышедшие за последние годы, в этом у него была исключительная эрудиция» (III, 20, 26, 83), — также черта симптоматичная. Хорошо известно, что, хотя сам Набоков, отстаивая полную оригинальность своего творчества, иногда отрицал знакомство с произведениями некоторых известных писателей, современники сомневались в том, что он «чего-либо не читал».[415]

Говоря, хотя бы и устами Вознесенского, о значении творчества Вольфа, Газданов употребляет такие слова, которые вряд ли были бы уместны применительно к какому-либо другому писателю первой русской эмиграции (во всяком случае, поскольку речь идет об англоязычном писателе): «…о Саше потом будут писать статьи и, может быть, даже книги. И нас, может быть, вспомнят, если он о нас напишет, и через пятьдесят лет какие-нибудь английские гимназисты будут о нас читать, и, таким образом, все, что было, не пройдет даром». Характеристики прозы Вольфа: «тот же стремительный и гибкий ритм рассказа, та же удачность определений, то же безошибочное и, казалось, раз навсегда найденное соединение сюжетного матерьяла с очень короткими и выразительными авторскими комментариями», «человек, так уверенно чувствовавший себя в тех психологических переходах и оттенках, на удачном использовании которых была построена его проза…» (III, 33, 15, 26), — с полным основанием могут быть применены к творчеству Набокова.

Другие черты рисуют нам циника, декадента, кутилу и авантюриста с демоническими и ницшеанскими замашками. Вольф пускается в куте-

---

[413] Ср., например, свидетельства о внешности Набокова Н. Н. Берберовой в книге «Курсив мой» (В. В. Набоков: Pro et contra. С. 184, 193).

[414] Проживший много лет в Германии Набоков иногда отрицал знание немецкого языка. Например, он сделал это в «Других берегах», в то же время на соседних страницах демонстрируя далеко не поверхностное владение этим языком (см.: 4, 284, 285, 286).

[415] Свидетельства Н. Н. Берберовой и В. Ф. Ходасевича (в передаче В. С. Яновского) приводятся по: В. В. Набоков: Pro et contra. С. 188, 196. Ж.-П. Сартр даже считал творчество Набокова «ученой литературой» и усматривал автобиографическую черту в признании героя «Отчаяния»: «С конца четырнадцатого до середины девятнадцатого года я прочел тысяча восемнадцать книг.» (*Сартр Ж.-П.* Владимир Набоков. «Отчаяние». С. 271).

жи («жизнь, говорит, у нас только одна, и та очень скверная, так какого же черта?»), пишет по-английски, потому что «выгоднее, платят лучше», по-русски поэтому для него писать «нет смысла». Нам сообщается, что он «умел играть на рояле, мог пить чистый спирт, очень любил женщин и никогда не играл в карты» (III, 19, 20). Говорить о соответствии этих черт облику реального Набокова, разумеется, невозможно,[416] однако, по-видимому, они и были введены, чтобы, напротив, снять прямое памфлетное сходство с ним Вольфа, которое без этого было бы настолько очевидным, что могло даже стать некоторым препятствием для публикации романа. В то же время Газданов, очевидно, изображал в Вольфе не столько реального Набокова, сколько довольно распространенное в то время в литературных кругах русского зарубежья представление о внутренних интенциях того типа творчества, который наиболее полно воплощал Сирин.

Некоторые внешние и внутренние детали использованы здесь именно для создания образа «призрака», «оборотня», человека демонического склада, претендующего на то, чтобы быть «сверхчеловеком». С этим связаны, конечно же, и «очень белая кожа и неподвижные серые глаза», и «его голос, очень ровный, невыразительный, без резкого изменения интонаций», и «трудноопределимое выражение» его лица, «нечто похожее на мертвую значительность» (III, 95, 101, 96). Разумеется, хорошо понимая, что эти последние черты не слишком вяжутся с обликом блестящего писателя, сам рассказчик специально оговаривает это внешнее противоречие: «Для того, кто, как я, так внимательно читал его книгу, представлялось чрезвычайно странным, что именно этот человек, с неподвижным взглядом и этим непередаваемым выражением, мог писать такой быстрой и гибкой прозой и видеть этими же остановившимися глазами столько вещей». Возможно, именно для снятия этого противоречия Вольф исполняет в *ПАВ* «оргийного экстатика» Скрябина, причем его игра производит на Елену Николаевну «крайне тягостное впечатление, которое невольно связывалось с ее (этой музыки — *С. К.*) исполнителем» (III, 96–97, 82, 701).

Возникает вопрос: в какой степени ассоциации с Набоковым входили здесь в авторский замысел? По-видимому, как необязательные, но входили; т. е. роман может читаться и без понимания этого подтекста,

---

[416] Набоков даже внешне производил совсем другое впечатление: «Жене своей он, вероятно, никогда не изменил, водки не пил...» (*Яновский В.С.* Поля Елисейские. СПб., 1993. С. 230). Впрочем, в его обращении к английскому языку, как известно, был в числе других определенный, хотя и далеко не чисто материальный, прагматический момент.

однако искушенный читатель того времени, хорошо знавший литературу и литературную среду русского зарубежья, безусловно, ощущал его. Впрочем, элемент тонкой внутренней полемики, который вносит в роман этот подтекст, имеет не столько личностный и литературный, сколько художественно-философский характер. Адресность же этой полемики в значительной степени размывается жанровыми рамками криминально-психологического детектива, в которые она искусно вплетена.

Таким образом, *ПАВ* не является «романом с ключом» в том смысле, в каком этот термин применим, например, к «Козлиной песни» К. К. Вагинова. К тому же Набоков здесь не «уничтожен»,[417] а скорее оспорен, причем оспорено не его мастерство и не все многогранное творчество писателя, а лишь некоторые внутренние интенции части его творчества. Более того, переоценка Газданова касалась не столько Набокова, сколько экзистенциального сознания вообще. Не столько набоковский, сколько экзистенциальный подтекст является обязательным для понимания романа.

7. Газданов, Набоков, Шестов

Однако как могло случиться, что Газданов столь произвольно изобразил некоторые черты личности или, скорее, дух творчества Набокова? Кажется, не только сами произведения, но и то немногое, что ему приходилось слышать о Набокове, вращаясь в эмигрантских кругах, на первый взгляд, никак не могло послужить основой для такого стилизованного под декадентство демонического образа. Чтобы ответить на этот вопрос, нам следует обратиться к тем представлениям о соотношении писателя и его реальной личности, с которыми Газданов был знаком.

Восходящее к трактату М. Пруста «Против Сент-Бева» разведение этих двух ипостасей творца было всецело усвоено Газдановым и не раз выражено в его собственном литературно-критическом творчестве: «...жизнь Толстого не объясняет его творчества, жизнь Пушкина не объясняет его творчества. Жизнь Чехова — меньше всего» (III, 652). Более того, Газданов, по-видимому, вполне разделял убеждение Льва Шестова в том, что личная безнравственность вполне совместима с большим талантом и даже, может быть, с гениальностью. Знакомство писателя с таким представлением Шестова о личности Достоевского обнаружива-

[417] *Нечипоренко Ю.* Магия свидетельства. С. 221.

ют процитированное выше письмо к Г. В. Адамовичу от 28 сентября 1967 года (I, 157), а также его поздняя статья «О Чехове» (III, 663).

В своей книге «На весах Иова» Шестов неоднократно развивал мысль о близости личности Достоевского ко многим отрицательным его героям, в частности, к Свидригайлову, Ставрогину и «подпольному парадоксалисту». Так, процитировав «Дневник писателя», Шестов вопрошает: «Неужели вы не узнаете знакомого голоса? И продолжаете думать, что подпольный человек — сам по себе, а Достоевский — сам по себе?». В другом месте Шестов настаивает на автобиографичности практически всех персонажей Достоевского, как положительных, так и отрицательных: «...и Мышкин, и Рогожин, и все остальные — не люди, а маски: Достоевский никогда людей не изображал. Но под масками вы видите одного, настоящего человека — самого автора...» [418]

Представления же Газданова о том, что представляют собой герои Набокова, а может быть, и сам автор, вероятно, в значительной степени формировала довоенная русская критика набоковских произведений, большей частью подчеркивавшая именно причудливое соединение в его прозе блестящей писательской техники, начитанности и общей культуры с какой-то личностной аномальностью, мертвенностью. Очевидно, она послужила еще одним и существенным источником для трансформации реального Набокова, или, скорее, образа его творчества, в Александра Вольфа.

8. Набоков глазами русской критики

Для того, чтобы это показать, вовсе не нужно специально подбирать критические тексты. Например, Г. В. Иванов усматривал в Набокове «знакомый нам от века тип способного, хлесткого **пошляка**-журналиста, **владеющего пером**», — и находил в его творчестве подтверждение «**тому инстинктивному отталкиванию**, которое смутно внушал нам Сирин, несмотря на кажущиеся достоинства». При этом Иванов вполне допускал, что Набокова ждет большое литературное будущее, но «**вне литературы в ее подлинном, “не базарном” смысле**».[419] Как известно,

[418] *Лев Шестов*. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 65, 67.

[419] Впервые: Числа. 1930. Кн.1. С. 233–236. Цит. по: В. В. Набоков: Pro et contra. С. 216–217. Ниже цитаты из довоенных русских статей и рецензий на произведения Набокова с выделением некоторых характеристик, перекликающихся с образом Александра Вольфа, приводятся по этому изданию с указанием номера страницы в тексте.

эта статья положила начало целой войне между Набоковым и «Числами», в ходе которой о писателе было сказано еще и не такое.[420] Приведем далеко не самые резкие отзывы В. С. Варшавского и Ю. К. Терапиано.

Поражаясь «какому-то даже утомительному изобилию физиологической жизненности» в Сирине, Варшавский в рецензии на отдельное издание «Подвига» утверждал, что «за этим разлившимся вдаль и вширь половодьем — пустота, не бездна, а **плоская пустота**, пустота как мель, страшная именно отсутствием глубины. Как будто бы Сирин пишет **не для того, чтобы назвать и сотворить жизнь**, а в силу какой-то физиологической потребности» (с. 231–232). Далее критик еще более подчеркивал мертворожденность набоковского письма: «Все это дает такой же правдивый и такой же ложный, ни к какому постижению не ведущий **мертвый образ жизни**...» (с. 232–233). Ему вторил Терапиано, отмечавший «внутреннюю безответственность» повести «Камера-обскура» и мертворожденность ее героев, которые «пока мы не хотим сопротивляться иллюзии, **представляются нам живыми людьми», и резюмировал: «пусто становится от внутренней опустошенности — нет, не героев, самого автора**» (с. 239).

Подобную вольфовской причастность к демоническим силам отмечал в его прозе М. Л. Кантор: «Да, отношение наше к Сирину какое-то двойственное: восхищаешься им, но всегда с оговорками, осуждаешь его, но с уважением. Он нарочито сух и полон иронии: и все-таки **есть в нем что-то жуткое**. <...> Откуда, в самом деле, это **постоянное впечатление жуткости, обреченности** — не знаю, как назвать этот привкус несвободы, **это неизменное присутствие посторонней силы, как бы водящей рукой автора**?» (с. 234).

М. А. Осоргин, с которым Газданова многое сближало, указывал на «**интернациональность**» и «**авантюрность**» сюжетов Набокова, а его

[420] См. об этом: *Мельников Н.* «До последней капли чернил...»: Владимир Набоков и «Числа» // Литературное обозрение. 1996. № 2. С. 73–82. Возможно, первым критическим абрисом Набокова как писателя в творчестве Газданова является француз Перье из рассказа «Великий музыкант» (опубликован в 1931 году), представляющего собой отчасти зерно, из которого проросли отдельные мотивы и образы «Призрака Александра Вольфа». Перье — очень хорошо пишущий французский писатель, книги которого — **результат бессознательного плагиата, остающегося незамеченным вследствие его прекрасного знания английского и немецкого языков** — «критики неизменно называли блестящими» (III, 201–202). Ср. довольно расхожее представление о Набокове, выраженное Г. В. Ивановым: «…секрет того, что главным образом пленило в Сирине некоторых критиков, — объясняется просто. "Так по-русски еще не писали". Совершенно верно, но **по-французски и по-немецки так пишут почти все**...» (цит. по: В. В. Набоков: Pro et contra. С. 215; впервые: Числа. 1930. Кн. 1. С. 233–236).

стиль называл стилем «**европейской обработки, легко переложимым на любой иностранный язык**» (с. 240–241). При этом он сетовал на то, что «сюжеты Сирина не полноценны и что ему приходится почерпать их не из богатства жизни, а из ее городской пошлости и дешевизны» (с. 241), как будто бы речь шла о рассказах Вольфа «Я приду завтра» и «Золотые рыбки».

В. В. Вейдле содержание всего творчества Набокова сводил к мучениям авторского «я»: к «**какому-то беспомощному всемогуществу его, непрошенной власти над вещами и людьми**, которые на самом деле совсем не вещи и не люди, а лишь **порождения его собственного произвола**...» (с. 243). Неоднократно писали о болезненности художественного мира Сирина; сложилась целая «легенда о его холодности, о его безжалостном распятии своих героев, о его бездушной игре в литературу» (с. 229–230).

И все-таки решающим объяснением «превращения» Набокова в газдановского Вольфа является то, что в последнем Газданов изображал не реального Набокова и даже не его творчество, а свое изменившееся к концу 1930-х – середине 1940-х годов **восприятие набоковского и вообще экзистенциального** (в том числе и своего собственного) **творчества**.

9. Набоков в рассказе Газданова «<Ольга>»

Чтобы убедиться в том, насколько отношение Газданова к самому Набокову как писателю оставалось в 1940-е годы неоднозначным и во многом все еще более чем одобрительным, обратимся к его рассказу без заглавия, начинающемуся словами «Когда я вспоминаю об Ольге...», который относится ко времени работы над второй редакцией *ПАВ*. [421] В его герое, писателе Борисове, обрисованном, между прочим, с живейшей симпатией, без труда угадываются черты его прототипа — Набокова: «Я лично его не знал, видел один или два раза, случайно, это был широкоплечий и крепкий человек с очень мягкими и умными глазами» (IV, 522). Ср. ответ самого Газданова на вопрос о его знакомстве с Набоковым:

[421] *Орлова О. М.* Рассказ без названия. Тетрадь 1942 года // Возвращение Гайто Газданова. С. 205.

«Как ни странно я никогда не был с ним лично знаком и единственный раз видел его **на литературном вечере** в Париже...». [422]

Характеристика писательской манеры Борисова несколько напоминает вольфовскую и, безусловно, подходит к Набокову; снова повторяется даже эпитет «безошибочный» из отзыва Газданова о Набокове в его статье: «В тех романах и рассказах, которые он написал, был изображен его собственный, ни на что не похожий мир, который, казалось, был создан им без всякого усилия, так, точно он всегда существовал и все его знали, но не сумели ни рассмотреть как следует, ни как следует рассказать о нем. Борисову все это давалось как будто бы без всякого труда. Самый язык его, размашисто свободный и небрежный, но каждую секунду подчиняющийся и точному ритму, отличался при более внимательном анализе **безошибочной верностью определений**, какой-то на первый взгляд слепой и случайной их удачностью» (IV, 522–523).

Вряд ли к кому другому из молодых писателей первой волны русской эмиграции может относиться и общая оценка творчества Борисова, в которой рассказчик, по его собственному суждению, не мог «ошибиться: **он был исключительно и своеобразно талантлив**, в этом не существовало никакого сомнения» (IV, 522). Только укрепляет это ощущение восприятие рассказчиком одного из произведений Борисова, в котором нельзя не узнать писательской манеры Набокова: в нем «собственно не было никакого содержания, там было около двенадцати страниц описания летнего вечера в Финляндии; но закрывая глаза, **я ясно видел все, о чем там говорилось** <...> ни фотографии, ни картины, ни подробности, ни даже, наконец, пребывание там не могли заменить этого несравненного и небрежно-счастливого описания» (IV, 523).

Дальнейшая характеристика также представляется как будто бы переводом на художественный язык многочисленных хвалебных отзывов о творчестве Набокова: «...его искусство не изменяло ему никогда, это было нечто по-своему похожее на абсолютный слух, не знающий никакой погрешности. <...> И я думаю, что каждый читатель, так же, как я, находил в его литературе те самые вещи, которые он — или я — так давно и хорошо поняли, которые мы так давно и хорошо знали, но вот, в силу какой-то случайности, нам никогда не удавалось их выразить» (IV, 523). Совпадают даже отдельные детали биографии: «**начал свою литературную карьеру в Берлине**», в то время как некоторые другие, по-

---

[422] Цит. из письма Газданова Э. Филду приводится по: *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. С. 280. В *ПАВ* Елена Николаевна знакомится с Вольфом в Лондоне «**на вечере у ее знакомых**» (III, 82).

видимому, призваны, напротив, немного затемнить сходство этого образа с Набоковым (см.: IV, 523).

Приданы Борисову и некоторые черты, носителем которых в *ПАВ* является герой-рассказчик: Борисов — журналист, считающий, что его истинное призвание — литература. Есть в рассказе об Ольге и беглое указание на ту экзистенциальную сторону творчества Набокова, на которой Газданов сосредоточился в окончательной редакции романа: «Он остановился и улыбнулся необыкновенно широкой и **доверчивой улыбкой**, которая вдруг, в эту короткую секунду сделала его неожиданно и страшно **похожим на слепого** — и тогда же Ольга подумала, что в этом человеке, помимо его внешнего очарования, есть, по-видимому, другие и, может быть, совсем не такие уютные вещи; или даже, если их нет, то есть непостижимое и нестираемое их знание» (IV, 526–527). В приведенных строках обращает на себя внимание автореминисценция Газданова из его собственной статьи «О Поплавском» (1935). Описывая внешность Б. Ю. Поплавского, творчество которого он также воспринимал в экзистенциальном ключе, Газданов замечает: «…**его улыбка была похожа на доверчивую улыбку слепого**…» (I, 741). [423]

Рассказ является важной ступенью к окончательной редакции *ПАВ*. Так, в частности, он объясняет, почему Вольф в ней из близкого к рассказчику героя превращается в его творческого и личностного антипода, [424] и откуда возникла мысль при построении этого образа заместить автобиографические мотивы ощутимыми чертами Набокова, на сей раз более критично воспринятого.

Некоторые особенности характеристики самой Ольги, возможно, в какой-то степени перешли на Елену Николаевну. Например, Ольга также рассказывает герою-рассказчику о своих отношениях с Борисовым «со всеми подробностями, в числе их были такие, которых» герой-рассказчик «не хотел бы знать, и при упоминании о них» «корчился на огне» (IV, 528). Героиня, как и рассказчик, наделена, по его мнению, «постоянной и почти болезненной уверенностью», «что все это вот-вот кончится и заменится пустотой и печалью» (IV, 529) — ощущение, которое в *ПАВ* получает философское оформление в убеждении героя-рассказчика, что «смерть и счастье суть понятия одного и того же порядка, так как и то и другое заключает в себе идею неподвижности» (II, 96). Однако в действительности оно присуще лишь рассказчику, чьи оценки — впервые

[423] См. об этом в 1-м разделе главы «Газданов и Достоевский».
[424] См.: *Орлова О. М.* Гайто Газданов: История создания образа. С. 172.

в газдановском творчестве, — в конце концов, оказываются далеко не абсолютными, а иногда и просто ложными.

В этих двух отношениях рассказ «<Ольга>» является зерном, из которого впоследствии прорастет роман «Эвелина и ее друзья» (1968–1971). Не случайно писатель начал работать над ним еще в 1950-е годы. Совпадает вся центральная линия этих двух произведений: холодный и неспособный на настоящую любовь герой-рассказчик, наконец, преодолевает свой рационализм, и тогда оказывается, что героине, постоянно ищущей свою подлинную любовь, более уже ничего не нужно искать.

В действительности в рассказе Ольга давно любит только героя-рассказчика, который, однако, этого не замечает и в короткий период его совместной жизни с ней сам все время предчувствует конец, так что, в конце концов, она, как Хана из одноименного рассказа, вынуждена от него уйти. Вскоре после этого Ольга переживает роман с ярким человеком и блестящим писателем Борисовым. Единственная роковая ошибка, которую Борисов совершает в своих отношениях с Ольгой (как и герой рассказа Газданова «Ошибка», 1938), — это то, что он слишком поспешно уверовал в окончательность ее любви к нему. Уход Ольги действует на него губительно: он заболевает и умирает, а рассказчик понимает, что «то, что было до сих пор» в его жизни и в отношениях с Ольгой, «так же неверно и призрачно, как вся» его «прежняя жизнь, как все» его «обманчивое воображение» (IV, 542).

Таким образом, хотя оценка писательского таланта «Борисова-Набокова» в рассказе, возможно, даже чересчур коплиментарна, предпочтение в их своеобразном заочном споре за любимую женщину отдано alter ego Газданова.[425] Однако черты Набокова в Борисове настолько узнаваемы, что именно это обстоятельство, судя по всему, послужило главной причиной того, что Газданов, по-видимому, намеренно так и не опубликовал этот рассказ.

Еще один возможный ключ к образу Борисова, а, возможно, в какой-то степени и к пресловутому Александру Вольфу — это рассказ Набокова «Весна в Фиальте» (опубликован в 1936 г.). Его герой писатель Фердинанд — это в значительной степени сам Набоков, такой, каким его изображала литературная критика того времени. Здесь и «демонское обаяние», и «кощунственное искусство», и то, что «он особенно кичил-

---

[425] Освещение в критике русской эмиграции творчества Набокова и Газданова, которая нередко их сравнивала между собой, а то и, как например, в известной рецензии Г. Иванова в «Числах», отдавала предпочтение последнему, невольно создавало между этими писателями определенное заочное напряжение, отношения конкуренции и ревности.

ся званием сочинителя, которое ставил выше звания писателя», и убийственность в отповеди критикам («каким ядом прыскал, каким бичом хлестал, если его задевали» — 4, 312, 313).

При этом в «Весне в Фиальте» рассказчик обрисован как человек, который, как и большинство критиков Набокова, да и сам Газданов в своем позднейшем, откровенном отзыве, скорее не принимает его творчества: «я же никогда не понимал, как это можно книги выдумывать, что проку в выдумке; и, не убоясь его издевательски любезного взгляда, я ему признался однажды, что будь я литератором, лишь сердцу своему позволял бы иметь воображение...». «Поверхностный восторг», который рассказчик «себе сперва разрешал, читая» Фердинанда, сменялся ко времени знакомства с ним «легким отвращением», а роспись его «поразительной прозы» с каждым годом «становилась все гуще, розовость и лиловизна все грознее; и теперь уже ничего не видно через это страшное драгоценное стекло, и кажется, что если разбить его, то **одна лишь ударит в душу черная и совершенно пустая ночь**» (4, 312). В то время как последний пассаж зеркально отражает вышеприведенные тирады критиков о мертвенности художественного мира Набокова, в нижеследующей фразе Фердинанда нельзя не услышать ответ на них самого писателя: «Хороша критика! Всякая темная личность читает мне мораль. Благодарю покорно. К моим книгам притрагиваются с опаской, как к неизвестному электрическому аппарату. Их разбирают со всех точек зрения, кроме существенной» (4, 319).[426]

Связана «Весна в Фиальте» с рассказом «<Ольга>» также и тематически. Веселье и плотская радость во время мимолетного и несерьезного, на первый взгляд, любовного романа с героиней вдруг вытесняется у героя этого маленького шедевра Набокова тягостным пониманием упущенной возможности большой любви. У Газданова эта тема развернута в оптимистическом ключе: через годы разлуки и страданий герои, наконец, осознают свою любовь как самую главную ценность. На долю героя Набокова выпадает лишь сожаление, усугубляемое безвременной гибелью героини. Несколько схожи и главные героини рассказов. К Нине из «Весны в Фиальте», возможно, отсылает также следующая деталь:

[426] «Небольшой период модного религиозного прозрения», через который проходит Фердинанд, и «крайность в политике», доведшая героя до обращения своих «темных глаз на варварскую Москву» — черты, разумеется, чуждые самому Набокову, но зато делающие менее явным автобиографический характер этого образа. Очевидно, с этой же целью Набоков сделал Фердинанда «венгерцем, пишущим по-французски» (4, 319, 312). Не исключено, что Фердинанд — это отчасти и ответ на газдановского Перье из «Великого музыканта».

«Через три года я увидел ее однажды на юге, в Ницце, но **она не заметила меня**; и эти несколько коротких минут ее физического появления, отравили мне два месяца моего пребывания на Côte d'Azur» (II, 537). Ср. в рассказе «<Ольга>»:). «Всякий раз, когда мы встречались с ней <...>, **она как бы не сразу узнавала меня**...» (4, 306). [427]

Позднее творчество Набокова, — наполненное сложной и довольно эзотеричной литературной игрой, которое во многом питало возникновение русского постмодернизма, — решительно отвергалось поздним Газдановым. В свою очередь Набоков, по-видимому, тоже относился к творчеству последнего 1940–1960-х годов гораздо сдержаннее. Более того, в одном из своих самых известных произведений 1950-х годов он ответил на газдановского Вольфа резкой пародией на самого Газданова, также до настоящего времени оставшейся незамеченной исследователями.

10. Криптопародия на Газданова в «Лолите»

Аллюзии на Сирина в образе Александра Вольфа, разумеется, не прошли мимо внимания самого Набокова, довольно внимательно следившего за творчеством Газданова. Вряд ли Набоков был в восторге, найдя в романе Газданова вымышленную историю, в которой тот символически выразил свои все более и более осознаваемые творческие разногласия с ним (в реальной жизни писатели даже не были знакомы). Набоков поднял перчатку и написал убийственную криптопародию на Газданова, пожалуй, даже еще более язвительную, чем карикатура Достоевского на Тургенева в «Бесах», но, быть может, менее прозрачную. Причем криптопародия эта содержится в его самом известном романе Набокова «Лолита». И только ее крайне нелицеприятный характер, в то время как причины для ее создания до недавнего времени оставались скрытыми, не позволял исследователям заметить или, скорее, поверить в нее.[428]

---

[427] Узнаваемость прототипов была характерна для Газданова вплоть до самого конца его творческого пути. Так, прочитав роман «Эвелина и ее друзья», Ю. П. Иваск писал Газданову: «Я узнал прототипов Жоржа и Артура — в друзьях Эвелины» (V, 176).

[428] Примеров того, насколько болезненно Набоков реагировал в эти годы даже на небезоговорочно хвалебные статьи о себе со стороны своих друзей, более чем достаточно. См. хотя бы: *Шаховская З. А.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 36–38.

«Призрак Александра Вольфа» был напечатан в 1947 году, а работа над романом «Лолита» начата Набоковым в 1949 г., причем криптопародия на Газданова помещена в самом его начале, где описывается жизнь Гумберта Гумберта в Париже. Первая жена быстро охладевшего к ней Гумберта Валерия признается ему в том, что у нее есть любовник, которым оказывается шофер такси Максимович.

В облике Максимовича есть черты, которые предпопределяют восприятие его как шаржированного портрета образованного русского эмигранта, вынужденного, как и сотни реальных русских эмигрантов в Париже, зарабатывать себе на жизнь, работая шофером такси. Это «коренастый русак, бывший полковник Белой Армии, пышноусый, остриженный ежиком».[429] В этой первоначальной и чисто внешней характеристике все призвано скорее создать типичный портрет шофера-эмигранта. Однако далее следуют аллюзии на представленные в пародийном виде некоторые черты личности и биографии Газданова, который был, без всякого сомнения, самым известным в литературе русского зарубежья водителем такси.[430]

Во-первых, Максимович оказывается не просто образованным, но весьма сведущим в литературе шофером. «“Мне кажется”, — говорил он (о Валерии, на которой намеревался жениться — *С. К.*), ей понравится “Жан-Кристоф” — как вы думаете?” О, он был сущий литературовед, этот господин Таксович» (в английском оригинале: «Oh, he was quite a scholar, Mr. Taxovich»),[431] то есть не «литературовед», а «ученый» или «**весьма образованный человек**», что в последнем значении вполне соответствует Газданову, прекрасно знавшему не только русскую, но и западные, и в особенности французскую, литературы.

[429] *Набоков В. В.* Лолита / Пер. автора // *Набоков В. В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 2003. С. 39–40.

[430] Как известно, значительную часть парижских таксистов в 1920–1930-е годы составляли русские офицеры, были среди них и литераторы. Один из них Евгений Тарусский (псевдоним Евгения Викторовича Рышкова, 1890–1945), помощник редактора «Вечернего времени», сотрудник «Возрождения», соредактор издававшегося в Париже журнала «Часовой», автор автобиографического романа «Экипаж “Одиссеи”» (Париж, 1928), даже написал песню «Монмартрский шофер» (Часовой. 1929. № 19/20) и одно время был соредактором парижской «литературно-профессиональной газеты» «Русский шофер. Изд. Всеобщего союза рус. шоферов». Однако каких-либо сведений о специальном интересе Набокова к нему нет. Скорее всего, в образе Максимовича травестирован тип парижского шофера в целом. Однако, в соответствии с обычной для Набокова полигенетичностью художественных образов, это в то же время криптопародия на Газданова. За вопрос о том, не отразился ли в набоковском Максимовиче Евгений Тарусский, благодарю Д. Д. Николаева.

[431] *Nabokov V.* Lolita. Тверь, 2005. P. 35.

В-вторых, возмущенный тем, что Максимович воспользовался в его квартире уборной, но не спустил воду, Гумберт склонен, однако, объяснять это «ничем иным, как русской мещанской вежливостью (с примесью чего-то азиатского)». В английском оригинале «middle-class Russian courtesy (with an Oriental tag, perhaps»), т. е. буквально: «**с примесью чего-то восточного**», что снова может метить в Газданова, происходившего из небогатой осетинской семьи.

В-третьих, внешность этого второстепенного героя романа («**низкорослый, но широкоплечий**... **казался вылитым из чугуна**») представляет собой просто буквальное портретное изображение невысокого ростом Газданова, который, как отмечали современники — в частности, например, М. Л. Слоним: «был **мал ростом, широк в плечах**, ладно скроен и **силен**, любил спорт и физические упражнения...». [432] Отзыв Слонима: «мал ростом, широк в плечах» — воспроизведен Набоковым почти буквально: «short but broad-shouldered» («низкорослый, но широкоплечий»). Впрочем, то что Газданов «был **физически очень силен**, весьма спортивен, в свое время был первоклассным пловцом и прекрасным гимнастом-любителем, **каждое утро посвящавшим немало времени упражнениям, необходимым для развития мускулатуры**», отмечали почти все, писавшие о нем. [433]

В-четвертых, новоиспеченная чета Максимовичей становится затем, к вящему торжеству Гумберта, «объектами опыта, производившегося известным американским этнологом. Опыт имел целью установить человеческие (индивидуальные, расовые) реакции на питание одними бананами и финиками **при постоянном пребывании на четвереньках**».[434] Этот сюжетный элемент криптопародии, который представляется уж слишком бесцеремонной и беспощадной местью со стороны Набокова, также, очевидно, вдохновлен реальной чертой Газданова, который был известен в литературной среде русской эмиграции умением ходить на руках. Ср., например, свидетельство того же М. Л. Слонима о том, что Газданов «часто показывал приятелям гимнастические трюки, особенно **излюбленное им хождение вниз головой на руках**».[435]

---

[432] Цит. по: V, 415. Ср. в воспоминаниях В. С. Яновского: «Газданов, маленького роста, со следами азиатской оспы на уродливом большом лице, широкоплечий, с короткой шеей, похожий на безрогого буйвола, все же пользовался успехом у дам» (*Яновский В. С.* Поля Елисейские: Книга памяти. Нью-Йорк, 1993. С. 198).

[433] См., например: *Бахрах А.* Газданыч. Цит. по: V, 434.

[434] *Набоков В. В.* Лолита. С. 40.

[435] *Слоним М.* Гайто Газданов // Новое русское слово. 1971. 19 дек. Цит. по: V, 415.

В-пятых, высказанные литературные предпочтения (Ромен Роллан) и фамилия шофера «**Максим**ович», производная от первой части псевдонима имени известного пролетарского писателя, приветствовавшего дебютный роман Газданова, могли намекать на хорошо известное Набокову намерение Газданова вернуться в Россию, обращавшегося за содействием по этому вопросу именно к Горькому (см.: I, 39–44). В начале 1930-х годов Набоков писал в одном из писем, что Газданов одной ногой уже в Советской России. После второй мировой войны, в ходе которой Газданов участвовал во французском движении Сопротивления, для такого возвращения снова возникали некоторые основания.

Как это вообще свойственно Набокову, он сопроводил эту криптопародию анаграмматической аллюзией, аналогичной газдановскому намеку на самого Набокова в фамилии его героя, причем снова более резкой. Эта анаграмма имеется только в английском оригинале романа, который, по понятным причинам, содержит более прозрачные намеки на Газданова, чем его русский перевод, в том числе и авторский. Фраза «but he seemed to be all over the place at once, *le gredin*», [436] которую сам Набоков передал своем переводе как: «но мерзавец находился, казалось, одновременно всюду…», [437] содержит французское слово «***le gredin***», естественно, обращающее на себя особое внимание в английском тексте. Слово это содержит неполную консонантную анаграмму фамилии Газданова: «**Gazdanov**», — которую с учетом графической схожести латинского «r» с «z» можно считать почти полной: «**grdn**» и в фонетическом, и особенно в графическом отношении, безусловно, весьма близко к «**gzdnv**».

Излишне говорить о том, насколько характерны для Набокова криптопародийные эскапады с анаграмматическим ключом. Зная о том, как он обошелся в своей реальной жизни, критике и произведениях с некоторыми современными ему русскими писателями, невозможно сомневаться в том, мог ли писатель позволить себе такую жестокую месть и по отношению к Газданову, тем более что некоторые основания для нее последний ему дал.[438] Как ни трудно себе представить, что между Газдановым и Набоковым в реальности только вначале имела место заочная

---

[436] *Nabokov V.* Lolita. С. 37.

[437] *Набоков В. В.* Лолита. С. 41.

[438] Возможно, почувствовав крайнюю резкость своей криптопародии на Газданова в «Лолите», Набоков в 1956 г. наконец, перепечатал свой рассказ «Тяжелый дым» в составе сборника рассказов «Весна в Фиальте», не внеся в его текст никаких изменений и сохранив, таким образом, «Вечер у Клэр» на книжной полке своего героя.

симпатия двух так и никогда не познакомившихся блестящих литературных талантов, а затем состоялась настоящая «интертекстульная дуэль», ничуть не менее кровавая, чем у Достоевского с Тургеневым, тем не менее, это именно так. Причем в данном случае метафора «дуэль» более чем уместна: ведь в отличие от Тургенева, никак не отреагировавшего на «Кармазинова», Набоков ответил Газданову на Вольфа «Максимовичем».

То, что на этот счет, не существует никаких свидетельств современников, ничего не значит. Английский оригинал «Лолиты» появился в 1955 году, хотя и в Париже, но в бульварном издательстве, за книгами которого не слишком прилежно следила уже значительно изменившаяся после второй мировой войны литературная среда русской эмиграции: живых участников литературной жизни Парижа 1930-х годов в ней оставалось не так уж много. Еще меньше осталось их к 1959 году, когда «Лолита» появилась во французском переводе, а Набоков приезжал в Париж, и тем более к 1967 году, когда «Лолита» впервые была издана на русском языке в Нью-Йорке. Так что скорее всего жестокую криптопародию Набокова на Газданова заметили немногие. А те, кто заметил, мог предпочесть, учитывая ее скандальность, нигде письменно или, тем более, печатно, о ней не обмолвиться. Излишне говорить и о том, что далеко не все письменные свидетельства о литературе русского зарубежья сохранились, не все нам доступны и далеко не все опубликованы. Например, о пародии Достоевского на Гоголя в «Селе Степанчикове и его обитателях» известно только одно свидетельство (А. А. Краевского), тогда как пародийные перифразы из Гоголя бросаются в глаза почти с каждой его страницы.

Трудно даже сказать, заметил ли эту криптопародию сам Газданов, который, по всей видимости, не очень хорошо, по крайней мере, до начала в 1953 году работы на радиостанции «Свобода», знал английский язык. Но если заметил, то резкость его последних отзывов о Набокове в письмах («рассказы у него замечательные, романы хуже, а теперь, под конец жизни он впал в какой-то глупейший снобизм дурного вкуса — к чему, впрочем, у него была склонность и раньше» — V, 212), [439] не исключено, связана в том числе и с этим. Во всяком случае, отзыв 1967 г. — когда знакомство Газданова с автопереводом «Лолиты» на русский язык было уже возможно — по резкости вполне сопоставим с набоковской криптопародией на самого Газданова. Говоря о своем неприятии Досто-

[439] Письмо к Л. Д. Ржевскому от 20 декабря 1960 г.

евского, которого он, тем не менее, признает «одним из немногих гениев в литературе», Газданов пишет в письме к Г. В. Адамовичу: «в одной пятке Достоевского больше ума и понимания, чем во всех произведениях Набокова, вместе взятых» (V, 157). [440]

11. Заключение

Изучение творческих связей, перекличек, отталкиваний и просто сравнительно-типологическое исследование двух крупнейших прозаиков русского зарубежья по-настоящему только еще начинается. И хотя на эту тему уже были высказаны некоторые интересные мысли и сделаны тонкие наблюдения, даже самые общие вопросы о соотношении художественных миров этих писателей до сих пор вызывают поразительный разнобой во мнениях. Приведу только один пример.

Взгляд на соотношение двух писателей Ю. Нечипоренко: «Англо-русский писатель был наблюдателем, соглядатаем, исследователем — и сохранял с известной брезгливостью дистанцию между собой и читателем: не брал его за руку тем естественным жестом, с каким зрячий мальчик-поводырь берет своего слепца. Образ автора в прозе Газданова не высокомерен: в "такси" его текстов садятся воры и проститутки, грязные и больные люди — и он не морщится, развозя их по своим местам»,[441] — полностью противоположен представлениям на этот счет М. Шульмана: «Мир Набокова — это понимаешь особенно отчетливо после романов Газданова — мир теплый, земной, одобрительно ласкаемый автором, Газданов избрал иной путь. Близкий автору герой ему не нужен. В обнимку с ним искать блестки смысла в окружающем мире автор отказывается. Известный ему мир Газданов ригористически отрицает». [442] Разобраться, какой взгляд ближе к истине, разумеется, можно только посредством конкретного анализа.

Внутренние творческие взаимосвязи Газданова с Набоковым, несомненно, широки и многосторонни. В настоящей работе мы стремились показать главным образом то, что неоднозначность газдановской оценки Набокова и моменты внутренней полемики с этим писателем,

[440] Письмо к Г. В. Адамовичу от 28 сентября 1967 г.

[441] *Нечипоренко Ю.* Магия свидетельства. С. 222.

[442] *Шульман М.* Тяжелый полет // Дружба народов. 1998. № 9. С. 207–208.

ощущаемой в подтексте романа «Призрак Александра Вольфа» и в некоторых других произведениях, [443] связаны с разочарованием Газданова в атеистическом экзистенциализме, о котором уже шла речь в предыдущей главе.

[443] Впрочем, даже в «Призраке Александра Вольфа», наряду с отталкиванием от Набокова на уровне содержания, имеет место и определенное тяготение к нему на уровне формы. См. об этом выше.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ГАЗДАНОВ И БУДДИЗМ

(О романе «Возвращение Будды»)



На первый взгляд, Газданов производит впечатление писателя, который обходится без масок. По крайней мере, именно так о нем писало большинство исследователей. Так, например, Л. Диенеш утверждал, что Газданов до конца оставался «автором произведений лирической прозы, очень интимным писателем, пишущим "от первого лица" и озабоченным главным образом "движениями d'ame", где не может быть выдумок, как говорил Толстой...». А между тем уже на следующей странице сам же исследователь опровергает такое мнение: «В Газданове был слишком силен рассказчик, чтобы его проза могла целиком стать поэзией памяти». [444]

В своем монографическом исследовании «незамеченного поколения русской литературы» И. Каспэ пишет об относящихся к нему писателях: «...маска писателя, поэта, пусть даже и "проклятого", обычно не удовлетворяет наших героев и дополняется маской теолога (Поплавский), медика (Яновский), шахматиста, а позднее — энтомолога (Сирин-Набоков). Эти маски, в самом деле имеющие отношение к образу жизни "молодых литераторов" или позаимствованные из их наиболее известных произведений (как это произошло с «Защитой Лужина»), указывают именно на особый "метод" письма, а с их помощью описываются наиболее характерные для того или иного автора "приемы"». Применительно к Газданову исследовательница находит возможным говорить только об одной маске — «маске наблюдателя», вместе с которой повествователь «получает право числиться героем собственных произведений и пусть равнодушно, поверхностно, но все же фиксировать реальное». [445]

Говоря о концепции читателя у писателей «незамеченного поколения», И. Каспэ отмечает, что «позиция того же Газданова гораздо более сдержанна и гораздо менее оригинальна: эксперименты с сюжетом, с историей, с самим процессом рассказывания позволяют Газданову воспроизводить относительно стабильную и достаточно традиционную схему отношений между различными нарративными инстанциями — повествователь наблюдает и рассказывает истории, персонажи действуют, читатель соответственно слушает».[446] Здесь невольно напрашивается

---

[444] *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. С. 110, 111.

[445] *Каспэ И.* Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005. С. 139.

[446] Там же. С. 146.

существенное возражение: ведь повествователь в большинстве романов Газданова не только наблюдает, но и действует, причем не просто «числится», а на деле является героем, причем, как правило, главным.

Выделяя две модели нарративной идентичности: характерную для Набокова и свойственную кругу, близкому журналу «Числа», исследовательница замечает: «Газданов занимает неустойчивое промежуточное положение — иногда противопоставляется Набокову, иногда — апологетам “нового эмигрантского человека”, авторам “Чисел”».[447] Отдавая должное попытке исследовательницы создать общую типологию нарративных стратегий писателей «незамеченного поколения», заметим, что все, что она говорит при этом о Газданове, представляется или слишком общим, или верным лишь приблизительно. У Газданова-художника было не так уж много общего ни с Набоковым, ни с кругом «Чисел»: недаром еще в своем романе «История одного путешествия» (1932) он изобразил русский Монпарнас в самом неприглядном виде, а затем, как мы видели выше, не раз обнаруживал свое полемическое отношение к творчеству Набокова.

Что обращает на себя внимание при взгляде на героя-рассказчика всех этих романов, так это то, что, хотя в них отражены различные периоды жизни автора, психологический тип личности повествователя везде один и тот же. Везде это внутренне противоречивая, раздвоенная личность, погруженная в свой собственный мир и отзывающаяся быстрее на движения внутри этого мира, чем на внешние события, склонная к метемпсихозу и рискующая потерять себя окончательно. Однако даже и в двух «исповедальных» романах Газданова: *ВК* и *НД* — характер героя-повествователя и соотношение его с другими персонажами принципиально различны.

1. Маскарад героя-рассказчика и буддистский подтекст в «Вечере у Клэр»

На первый взгляд, «Вечер у Клэр» чисто исповедальный роман, и создавая его, автор сорвал и с повествователя, и с других героев «все и всяческие маски». Поскольку бóльшую часть романа составляют воспоминания автора о его детстве, отрочестве и юности, то очевидно, что

[447] Там же. С. 145.

рассказчик — alter ego автора. Однако его нарративная маска («Николай Соседов») сразу отсылает нас к основному претексту газдановского романа, которым является отнюдь не Пруст а автобиографическая трилогия Л. Н. Толстого, в которой «я» повествователя зовется «Николай Иртеньев».[448]

«Николай Соседов» — это такая же, как у Толстого, маска прикрытия (повествователь не равен автору), обычная маска отрицания тождества героя с автором (ср. пушкинское «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной...») и отказа от прямого автобиографического повествования. В этом смысле она ничем не отличается и от маски Бунина в романе «Жизнь Арсеньева», который вышел почти одновременно с *ВК*, но мог быть знаком Газданову по публиковавшимся ранее фрагментам. Фамилия героя-рассказчика, безусловно, намекает на близость нарратора и автора, одновременно подчеркивая их неаутентичность. За подобными масками, как правило, скрывается сам автор, как он есть: не случайно в романе, кажется, нет сколько-нибудь значительных отступлений от реальной судьбы Газданова. В данном случае эта маска оправдана хотя бы тем, что автор показывает нам внутренние изменения, происходящие с героем, и, следовательно, уже поэтому нынешний автор и герой-повествователь не одно и то же.

Роман Газданова *ВК*, как и всякое повествовательное произведение, начинается с заглавия. Если сопоставить его с заглавиями тех произведений, с которыми роман обыкновенно сравнивается, — «Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Н. Толстого, «В поисках утраченного времени» («В сторону Свана», «У Германтов») или «Жизнь Арсеньева» — мы увидим, что, в отличие от всех них, заглавие газдановского романа относится не к прошлому, о котором идет речь на протяжении большей части повествования, а к тому моменту в настоящем, к которому это прошлое привело. Именно такой характер соотнесенности заглавия и сюжета подчеркивает предпосланный роману эпиграф: «Вся жизнь моя была залогом / Свиданья верного с тобой. *А.С.Пушкин*». [449] Соответствует этому и композиция *ВК*. Роман открывается описанием этого «верного свиданья» героя-рассказчика с Клэр уже во Франции, затем герой-рассказчик делится с читателем всем, что сохранила его память о России, в которой

---

[448] При этом, как и у Толстого, героя называют то по имени, то по фамилии. Подробнее об этом см. в главе «Гайто Газданов, Марсель Пруст и Лев Толстой».

[449] Между прочим, эпиграф, как и строки, навеваемые фамилией рассказчика: «Здесь с ним обедывал зимою / Покойный Ленский, наш **сосед**» (Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. Л., 1946. Т.6. С. 146) - взят из «Евгения Онегина».

произошли его первые встречи с Клэр, и, наконец, в финале, уже стоя на пароходе, везущем его из Феодосии в Стамбул, герой мечтает, как он встретит «Клэр в Париже, где она родилась и куда она, несомненно, вернется» (I, 160).

Заглавие романа также, в сущности, противоположно «Жизни Арсеньева», которая обещает нам рассказ о жизни русского человека. В заглавии романа Газданова соединены русское слово «вечер», довольно часто встречавшееся в заглавиях художественных произведений русской литературы эпохи романтизма (ср., например, «Вечер у Кантемира» К. Н. Батюшкова), и французское имя, ксенонимичность которого в русской речи подчеркнута фонетической транскрипцией, акцентирующей его чуждость русским произносительным нормам. Смысл заглавия, как он складывается в сознании читателя из сопоставления с именем автора еще до знакомства с текстом романа, получается такой: «вечер, проведенный русским в гостях у его знакомой француженки». Таким образом, уже в заглавии намечена тема этнокультурного притяжения и отталкивания героев, которая, на наш взгляд, является в романе одной из центральных. [450]

Герой-рассказчик *ВК* — житель Парижа (в данном случае это хронотоп, так как не только место, но и время), что четко обозначено уже в начальной фразе повествования: «Клэр была больна; я просиживал у нее целые вечера и, уходя, всякий раз неизменно опаздывал к последнему поезду метрополитена и шел потом пешком с улицы Raynouard на площадь St. Michel, возле которой я *жил*» (I, 39). Ср. начало изданной в том же году «Жизни Арсеньева»: «“Вещи и дела, аще не написанiи бываютъ, тмою покрываются и гробу безпамятства предаются, написавшiи же яко одушевленiи...”

Я родился полвека тому назад, в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе». [451]

В отличие от Бунина, у Газданова связь между прошлым и настоящим не только не элегическая (герой-рассказчик рассказывает о многих таких вещах, о которых не приходится жалеть), но и осуществляется

[450] В воспоминаниях Т. Фремель — дочери подруги Татьяны Пашковой (прототипа Клэр) — на этот счет сказано: «Мама всегда была уверена, что роман Гайто Газданова называется “Вечера у Клэр”, ведь так они называли свой “салон”, свои встречи в гостиной Пашковых. Но я поняла, что название романа говорит не о встречах, а о единственной встрече, которую Гайто ждал всю жизнь. Гайто назвал свой роман «Вечер у Клэр». Это и был именно вечер, когда сбылось то несбыточное, о чем он мечтал» (*Фремель Т. В.* Вечера у Клэр (Из воспоминаний о Газданове) // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С. 237).

[451] *Бунин И. А.* Собр. соч. М., 1966. Т. 6. С. 265.

она не столько через логику воспоминания, сколько через логику сюжета (для этого ему пришлось превратить предмет своего увлечения в России Татьяну Пашкову, прозванную «Клэр», во француженку).[452] Вся жизнь героя-рассказчика в России оказывается лишь «залогом» новой встречи с любимой женщиной во Франции. Такая логика сюжета является, в сущности, прямо противоположной логике Бунина.[453] Не случайно сам Газданов воспринимал мир Бунина (также как и Б. К. Зайцева) как «чуждый» ему: «это был для него в равной степени как по форме, так и по содержанию мир девятнадцатого столетия, которое он не знал и по-настоящему сопереживать которому был не способен».[454]

Вообще если сопоставить *ВК* с «Жизнью Арсеньева», то возникает впечатление, что Газданов сознательно внутренне противопоставляет свою книгу бунинской. Вместо постепенного осознания себя русским в ходе жизни в разных уголках России, которое составляет внутренний смысл бунинского романа, у Соседова мы находим, напротив, предчувствие его скорого отъезда из России. Место глубокой христианской веры заступает принципиальное неверие и неуважение к священнослужителям. Зато вместо ветрености и любвеобильности, приведших в конечном итоге к смерти возлюбленной Арсеньева, — у героя-рассказчика Газданова верная многолетняя любовь, увенчавшаяся новой и более «счастливой» встречей. Все проблемы, которыми живет Арсеньев, это проблемы внешние (бедность, несогласие отца Лики на ее брак с ним, ветреность самого героя). У Соседова они большей частью внутренние, а внешние, если даже и возникают (как, например, отказ героя-расказчика в России от близости с Клэр), являются лишь прямыми следствиями причин внутренних.

Однако наряду с явной автопортретностью Соседова (обрисованный психологический тип героя-рассказчика воспроизводится даже и в сюжетных романах *ПАВ* и «Возвращение Будды») ощущается также и явная инструментовка этого образа под молодого Будду. Разочарование Николая Соседова от встречи с возлюбленной в *ВК* уже предлагалось рассматривать через буддистский код: всякое удовлетворенное желание

[452] *Фремель Т. В.* Вечера у Клэр. С. 235–236.

[453] Е. Н. Проскурина полагает, что «лирическая стихия газдановской прозы, а также <…> моменты разноуровневого сходства с прозой Бунина дают основание говорить о некоей генетической преемственности» (*Проскурина Е. Н.* Единство иносказания… С. 141), однако речь у нее идет о близости довольно абстрактного толка.

[454] Интервью Газданова Л. Диенешу 1971 г. Цит. по: *Диенеш Л.* Гайто Газданов. Жизнь и творчество. С. 107.

рождает разочарование и пресыщение. [455] Код этот представляется совсем не лишним и при истолковании многих других моментов романа.

Первые же воспоминания героя-рассказчика касаются каких-то важных вещей, которые его преображают. Прочтя в «маленькой детской хрестоматии рассказ о деревенском сироте, которого учительница из милости приняла в школу», а школа сгорела, «и этот мальчик остался зимой на улице в суровый мороз» (I, 51), герой-рассказчик рыдает двое суток. Затем следует воспоминание о смерти отца героя-рассказчика, пережитой им в восемь лет: «Та минута, когда я, неловко вися на руках дяди, заглянул в гроб и увидел черную бороду, усы и закрытые глаза отца, была самой страшной минутой в моей жизни. Гудели высокие церковные своды, шуршали платья теток и вдруг я увидел нечеловеческое, окаменевшее лицо моей матери. В ту же секунду я вдруг понял все: ледяное чувство смерти охватило меня, и я ощутил болезненное исступление, сразу увидев где-то в бесконечной дали мою собственную кончину — такую же судьбу, как судьба моего отца» (I, 60).

С. Г. Семенова называет эту смерть, а также смерть двух сестер героя-рассказчика «основным метафизическим переживанием, ударяющим со всеопределяющей силой»,[456] и полагает их факторами пробуждения в нем экзистенциального сознания. Все же рассказано о ней так, что это навевает невольные ассоциации с Буддой. Потрясение, испытанное героем-рассказчиком в раннем детстве в связи с двумя событиями: чтением рассказа о мучениях ребенка и смертью отца, — весьма напоминает то, которое испытал молодой Будда, увидев безнадежно больного, повстречав дряхлого старика и, в конце концов, столкнувшись с похоронной процессией. [457] Не случайно в *ВК* неоднократно упоминаются похороны и кладбище: «...его все-таки хоронил священник, звонили колокола, которых он так не любил; и на тихом кладбище буйно рос высокий бурьян <...>. С кладбища вскоре мы поехали домой <...> — Капитан, — говорит мне штурман, — этого человека везут на кладбище. — Действительно, по желтой дороге медленно едет пустой катафалк, без кучера; и белый гроб блестит на солнце» (I, 59–60).

В свою очередь перенесение героя во Францию выглядит как своего рода бегство современного Сиддхарты Гаутамы из дворца-России, в котором отец, в отличие от отца самого Будды, не только не сумел огра-

[455] *Агеносов В. В.* Литература русского зарубежья. М., 1998. С. 315—316.

[456] *Семенова С. Г.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. С. 531.

[457] *Лидова Н. Р.* Радужное тело Будды // Буддизм и литература. М., 2003. С. 37.

дить его от знакомства с болезнями и смертью, а, напротив, скончался от болезни и сам. *ВК* — это, таким образом, не только история молодого россиянина, выброшенного из России бурей Гражданской войны, но и история молодого Будды, который, столкнувшись со смертью, бежит в далекую страну, светлый образ которой он создал себе и в которой, как ему кажется, экзистенциальные законы жизни и смерти не существуют. Под маской Клэр скрывается светлый, как и значение ее имени, образ Франции, который стал для повествователя одним из «прекрасных снов», виденных в России, как он сам пишет об этом в финальных строках романа.

Переход героя к рассказу о своих детстве и юности в России мотивирован стремлением преодолеть несовершенство своей памяти: «Я думал о Клэр, о вечерах, которые я проводил у нее, и постепенно стал вспоминать все, что им предшествовало; и невозможность понять и выразить все это была мне тягостна. В тот вечер мне казалось более очевидно, чем всегда, что никакими усилиями я не могу вдруг охватить и почувствовать ту бесконечную последовательность мыслей, впечатлений и ощущений, совокупность которых возникает в моей памяти как ряд теней...» (I, 47). В соответствии с топикой русского элегического романтизма (см., например, у К. Н. Батюшкова: «О, память сердца, ты сильней / Рассудка памяти печальной»), [458] у героя-рассказчика *ВК* «память чувств, а не мысли, была неизмеримо более богатой и сильной» (I, 49).[459]

Интересно, что склонность к воспоминаниям и к полному, внутреннему перенесению в прошлое развивается у героя-рассказчика еще когда он остается ребенком: «Было в моих воспоминаниях всегда нечто невыразимо сладостное: я точно не видел и не знал всего, что со мной случилось после того момента, который я воскрешал: и я оказывался попеременно то кадетом, то школьником, то солдатом — и только им; все остальное переставало существовать. Я привыкал жить в прошедшей действительности, восстановленной моим воображением» (I, 51–52). Смерть отца вызывает у героя период жизни, в течение которого он «привыкал жить в прошедшей действительности, восстановленной» его воображением.

Затем наступает время, когда он «потерял себя и перестал сам видеть себя в картинах, которые себе рисовал»: в нем «оставалось лишь одно

[458] *Батюшков К.Н.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1973. С. 111.

[459] Ср., например, анализ одной из разновидностей «памяти чувств» в *ВК*: *Александрова Э. К.* Дискурс слуховой памяти в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Мир русского слова. 2010. № 3. С. 79–87.

чувство, окончательно созревшее чувство прозрачной и далекой печали, вполне беспричинной и чистой» (I, 52). Период этого внутреннего погружения в себя обретает черты, напоминающие аскезу Будды; впрочем, оно продолжалось у героя-рассказчика только год: затем оно «только изредка возвращалось» к нему, «как припадки утихающей, но неизлечимой болезни» (I , 53), которая побуждает его снова и снова вспоминать об отце (I, 51–67; 95–96). И очередное упоминание об этой смерти вызывает ассоциации с рассказом о конце первой части жизни Будды: «А потом сказка прекратилась навсегда: мой отец заболел и умер» (I, 58).

При этом отец героя-рассказчика, в противоположность отцу Будды, ограждавшему его от знания о болезнях и смерти, но спокойно сознававшему их существование, обрисован как своего рода двойник своего сына в этом отношении: «Он не переносил зато колокольного звона. Все, что хоть как-нибудь напоминало ему о смерти, оставалось для него враждебным и непонятным: и этим же объяснялась его нелюбовь к кладбищам и памятникам» (I, 55); «Смерть никогда не была далеко от меня, и пропасти, в которые повергало меня воображение, казались ее владениями. Я думаю, что это ощущение было наследственным: недаром мой отец так болезненно не любил всего, что напоминало ему о неизбежном конце; этот бесстрашный человек чувствовал здесь свое бессилие» (I, 80). Стилизация в *ВК* образа отца под отца Будды, отчасти самого Будду, Одиссея и сразу нескольких героев античной мифологии,[460] несомненно, отчасти связана с тем, что писатель «мало знал своего отца», как прямо пишет об этом Соседов (I, 55): в связи с его ранней смертью Газданов просто не имел возможности узнать его получше.

После смерти отца герой начинает испытывать к окружающим какое-то едва ли не буддистское безразличие: «все мое детство я провел один. Впрочем, я не дичился моих сверстников. Я играл в войну, и в прятки, был, по мнению многих, даже слишком общительным; но я никого не любил и без сожаления расставался с теми, от кого меня отделяли обстоятельства. Я быстро привыкал к новым людям и, привыкнув, переставал замечать их существование» (I, 62–63). Поскольку он ни с кем не был откровенен, у него «не было товарищей», он ни с кем не дружил и начинал понимать «дружбу других людей», только «когда появлялся призрак смерти или старости, когда многое, что было приобретено вместе, теперь вместе потеряно» (I, 63). Ту же «постоянную раздвоенность», которая была в нем «совершенно несомненной», «тот мир

[460] См. об этом в главе «Газданов и Джойс».

второго» его существования, которое он «считал закрытым навсегда и для всех», герой-рассказчик ощущает в своей матери (I, 64, 68).

Внутренняя раздвоенность героя-рассказчика представлена с отчетливой опорой на стивенсоновский сюжет мистера Джекила и доктора Хайда, который впоследствии Газданов разовьет в *ПАВ*:[461] «Я делил свое время между чтением, гимназией и пребыванием дома, на дворе, и бывали долгие периоды, когда я забывал о том мире внутреннего существования, в котором пребывал раньше. Изредка, однако, я возвращался в него, этому обыкновенно предшествовало болезненное состояние, раздражительность и плохой аппетит, — и замечал, что **второе мое существо, одаренное способностью бесчисленных превращений и возможностей, враждебно первому и становится все враждебнее по мере того, как первое обогащается новыми знаниями и делается сильнее**. Было похоже, что оно боится собственного уничтожения, которое случится в тот момент, когда внешне я окончательно окрепну» (I, 78). Одновременно оно вызывает отчетливые буддистские ассоциации: «**Я часто терял себя: я не был чем-то раз навсегда определенным**; я изменялся, становясь то больше, то меньше; и, может быть, такая неверность своего собственного призрака, не позволявшая мне разделиться однажды и навек и стать двумя различными существами, — позволяла мне в реальной жизни быть более разнообразным, нежели это казалось возможным» (I, 80); «Я жил счастливо — если счастливо может жить человек, за плечами которого стелется в воздухе неотступная тень. Смерть никогда не была далеко от меня...» (I, 80).

Явная соотнесенность образа героя-рассказчика *ВК* с молодым Буддой отчасти связана, по-видимому, с влиянием на писателя Шопенгауэра,[462] Ницше,[463] отчасти, возможно, Бунина. В дальнейшем определенную роль в этом сыграло для Газданова и творчество Селина.

---

[461] См. об этом в главе «Газданов и атеистический экзистенциализм».

[462] Об опосредованном восприятии буддизма через философию А. Шопенгауэра писал В. Варшавский (*Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. Нальчик, 2007. С. 194).

[463] На этом основании А. В. Мартынов отрицает (и не без основания) самостоятельное значение буддизма для «укорененной в европейской философской традиции» «газдановской картины мира» (*Мартынов А. В.* Литературно-философские проблемы русской эмиграции. С. 247). Однако как существенный, хотя и скорее отрицательный, ориентир она в этой картине, безусловно, присутствует.

2. «Путешествие на край ночи» Селина и ранний Газданов

Литературе русского зарубежья с самого начала было присуще глубоко верное и позитивное восприятие творчества Селина. Об этом свидетельствует, например, рецензия Лазаря Кельберлина на первый роман французского писателя «Путешествие на край ночи». Критик верно оценил природу пессимизма Селина, рассматривая его роман как «свидетельство об аде»: «Глубокая — слишком глубокая для простого, дневного понимания, — любовь к жизни заставила его с отвращением отвергнуть все, так называемые высшие ценности, во имя которых люди жизнь уничтожают. <…> Везде и всюду он продолжает видеть мир глазами человека, “вверженного во тьму внешнюю”. Вот за это многие Селина и осуждают. Они говорят, что мир не такой. Но в действительности Селин ничего о мире, как таковом, не утверждает, он говорит лишь о том, как представляется мир его герою, и не его вина, если герой его в аду и смотрит на мир из ада».[464]

Более того, книга, составившая Селину репутацию едва ли не основоположника «чернухи» в современной литературе, справедливо расценивается Л. Кельберлином как «книга о любви»: «Упрекают Селина в том, что он заводит человека в тупик и покидает его… Но если для героя, для Бардамю, выхода и нет, — а если бы вопреки основному замыслу романа был, получилась бы нестерпимая художественная фальшь, — то для человека вообще выход есть и, конечно, **книга Селина есть прежде всего книга о любви**, о том, как страшно жить человеку без любви. Несколько строчек, посвященных памяти когда-то любившей Бардамю проститутки Молли, лучшее тому свидетельство».[465]

Значение первого романа Селина для Газданова уже отмечалось. Оно очевидно, тем более что после его выхода Газданов сам вызвался сделать и сделал доклад о нем на одном из собраний «Кочевья» М. Слонима. По словам О. Орловой, Газданов «сразу почувствовал и принял» Селина «как своего <…>. Он и не предполагал, что всего через несколь-

---

[464] *Кельберлин Л.* L. F. Céline. «Voyage au bout de la nuit ». Denoel et Steel. Paris, 1932 // Числа. № 9 (1932). С. 223.

[465] Там же. Отметим попутно, что светлый образ покинутой женщины, на который обратил внимание русский критик, возможно, не без влияния Селина появляется затем в «Тропике Рака» Г. Миллера (жена) и в «Ночных дорогах» Газданова (женщина, портрет которой хранит герой-рассказчик).

ко лет сам напишет роман, который встанет в один ряд с селиновским "Путешествием..."».[466] Возможно, это можно было бы сказать о «Ночных дорогах», но вряд ли такое утверждение правомерно применить к «Истории одного путешествия». Связывать его с первым романом Селина, пожалуй, давало некоторые основания только его заглавие.

Впрочем, точности ради, следует напомнить, что мотив жизни как путешествия звучит у Газданова и в его первом романе *ВК*, написанном до знакомства с творчеством Селина. Ср.: «И, может быть, то, что я всегда недолго жалел о людях и странах, которые покидал, — может быть, это чувство лишь кратковременного сожаления было таким призрачным потому что все, что я видел и любил, — солдаты, офицеры, женщины, снег и война, — все это уже никогда не оставит меня — до тех пор пока не наступит время моего **последнего, смертельного путешествия**...» (I, 144). У обоих писателей этот мотив, в свою очередь, очевидно, восходит к «Цветам зла» Ш. Бодлера.

Более определенно, хотя и тоже, по-видимому, не исключительно, отсылают к «**Путешествию** на край **ночи**» «**Ночные дороги**».[467] Если обратить внимание на предисловие Селина к первому изданию его первого романа, то становится очевидным и внутреннее родство этих произведений: «Путешествовать очень полезно; это заставляет воображение трудиться. Все прочее — лишь разочарование и усталость. Вот и наше с вами **путешествие — полностью воображаемое**. И в этом его сила. Это **путь от жизни к смерти**».[468] Такое предисловие акцентирует экзистенциальную проблематику, которая затрагивается и в произведениях Газданова.

Однако в *НД* бросается в глаза близость Газданова к Селину во многих отношениях, вплоть до того, что на страницах «Путешествия...», посвященных работе Бардамю в Америке на заводе Форда, даже появляется русский старик, проработавший «много лет шофером такси в Париже» (с. 209) и еще не раз звучит русская тема (с. 261, 323). Разумеется, Газданов испытал на себе прежде всего общее влияние непривычно жесткого

---

[466] *Орлова О.* Гайто Газданов. М., 2003. С. 101–102.

[467] Большинство других романов Газданова также мыслилось им как своеобразные путешествия. Иногда это выражалось и в заглавиях: «Полет», «Возвращение Будды», «Пилигримы». В иных случаях, как, например, в случае с «Возвращением Будды», об этом прямо говорилось в тексте романа: «...в числе множества одинаково произвольных предположений о том, что значило для меня **путешествие и возвращение Будды**...» (III, 294).

[468] *Селин Л.-Ф.* Путешествие на край ночи. М., 1994. С. 23. Далее на ближайших страницах ссылки на этот роман даются по этому изданию в тексте с указанием страницы в скобках.

взгляда Селина на мир, поразившего читателя того времени гораздо более полным, чем, например, у Чехова, отсутствием у автора каких бы то ни было иллюзий: «Самое лучшее, не правда ли, в этом мире — это уйти из него. Все равно, сумасшедшим или нет, в страхе или без страха» (с. 69).

Особенно проявляется это влияние в изображении мира обывателей. Сюжетная линия «Робинзон — Бардамю — Маделон» отчетливо отозвалась во взаимоотношениях Федорченко, Сюзанны и героя-рассказчика. Вновь обретя зрение, герой Селина Робинзон теряет интерес к чисто материальной стороне жизни. Он бежит от Маделон, является к рассказчику и просит, чтобы тот держал его в своей лечебнице за сумасшедшего. Маделон является в Париж, ищет Робинзона, и между рассказчиком и героем происходит следующий диалог:

«— Хочешь вернуться к ней в Тулузу?

— Нет, говорю тебе. Нет и нет! — был его ответ, вполне решительный.

— Ладно! — говорю я ему. — Но в таком случае, если ты действительно не хочешь к ней вернуться, по-моему, было бы лучше всего, если бы ты хоть на время уехал искать заработок за границей. Тогда ты отделался бы от нее наверняка» (с. 356).

Эта сюжетная линия могла иметь тем большее воздействие на Газданова, что ранее она отозвалась в «Тропике Рака» Г. Миллера, вышедшем в Париже в 1934 году и пользовавшемся скандальной известностью. Его герой-рассказчик спасает Филмора от мещанского брака с француженкой, отправляя его из Франции на родину в Америку.

У Газданова в *НД* Федорченко также теряет интерес к мещанской семейной жизни с француженкой, проникнувшись экзистенциальными настроениями под влиянием книг и эпизодического русского персонажа. Он не просто прячется в сумасшедшем доме, а действительно постепенно сходит с ума. Сюжетное сходство только ярче обнаруживает сущностное различие между этими произведениями. Селин в развязке сюжетной линии Робинзон — Маделон (а вслед за ним отчасти и Миллер) показывает, что сами по себе такие понятия, как любовь, становятся для обывателей всего лишь формой проявления маниакального следования предрассудкам и стереотипам массового сознания, а то и предметом материальных спекуляций, чего они сами не осознают. У Газданова образ проститутки Сюзанны, связавшей свою жизнь с Федорченко, не лишен черт, сближающих ее с селиновской Маделон и с миллеровской Жинетт, однако обрисован с куда большим сочувствием: «И вдруг ощутил к ней внезапную жалость» (с. 106).

Позиция Газданова по отношению к «всемству» оказывается, таким образом, гораздо более снисходительной.[469] Отсюда открывается прямая дорога к его «Пилигримам» и «Пробуждению».

3. «Возвращение Будды» Газданова и «Смерть в кредит» Селина

Роман Селина «Смерть в кредит» (1934) представляет собой в основном предысторию героя «Путешествия на край ночи» Фердинанда Бардамю — рассказ о годах, предшествовавших его поступлению в армию. Во многом автобиографическая картина детства и отрочества героя — все большее и большее очерствение его по мере осознания невозможности взаимопонимания с собственными родителями — находит свой кульминационный пункт на страницах, посвященных его бесплатной службе торговым агентом в ювелирной лавке Горложа.

Образцы ювелирного искусства, которые хозяин показывает герою, в полной мере соответствуют той ужасной картине жизни, которая складывается в его сознании: «Никогда я не видел ничего более жуткого… Немыслимо… Какой-то карманный паноптикум… Все было омерзительно… Плоды больного воображения… свинцовые, чрезмерно украшенные, противоестественно изогнутые, отвратительно аляповатые… Настоящее издевательство над символами… Обрывки кошмарных видений… “Ника Самофракийская”… Всевозможные “Виктории” в виде часиков… Медузы, составленные змеями, составляли колье… и снова химеры! Сто аллегорий для перстней, одна гаже другой… <…>. Не было недостатка и в драконах, демонах, домовых, вампирах… Отвратительная нечисть… Бессонница всего мира… Буйство психиатрических больниц… Меня бросало то в жар, то в холод… <…>. Никогда не приходилось мне иметь дело с подобными чудовищами». [470]

В поисках покупателей герой показывает свой товар в магазине китайских вещей, хозяева которого «тоже склонны к чему-то несуразному, причем огромных размеров! У них этим были заполнены все витрины! И

[469] Это соответствует подчас чересчур критичному восприятию Газдановым французского писателя. В одной из своих черновых тетрадей начала 1930-х гг. он писал об «аморальности и безразличии Селина».

[470] *Селин Л.-Ф.* Смерть в кредит. Роман. М., 1994. С. 143. Далее в данном разделе ссылки на этот роман приводятся в тексте по этому изданию с указанием страницы в скобках.

не для смеха, а для настоящего устрашения! По стилю, в сущности, совсем как у меня… В общем такое же уродство… Правда, у них в основном были саламандры… летающие драконы… будды с огромными животами… позолоченные… вращающие бешеными глазами…». Картину довершает «дьявол около двери, в натуральную величину, весь окруженный жабами, в глазах которых светилось десять тысяч фонариков…» (с. 150). В магазине герою дают адрес «одного ценителя», «настоящего ученого… который страстно любит драгоценности, выполненные в высоком стиле и с большим искусством… как раз то, что мне надо… этот тип — манчжурец, он приехал в отпуск» (с. 151). Тот заказывает Фердинанду булавку для галстука в форме Будды, хранящегося в Музее Гальера»: «Чтобы я не ошибся, он набросал маленький эскиз. И написал большими буквами название: ШАКЬЯ МУНИ, так это называлось… Бог Счастья!..» (с. 151).

Фигура Будды в музее, куда Горлож отправляется вместе с героем, чтобы срисовать ее, «была очень забавной, совершенно одна в маленькой витрине, невозмутимо сидевшая на крошечном стульчике, улыбаясь сама себе, рядом был посох…» (с. 152). Этот дорогостоящий заказ вызывает в мастерской Горложа необыкновенный подъем: «Если работа понравится нашему китайцу, мы сделаем ему других Шакья-Муни, целиком из золота! Мы, конечно же, не остановимся на такой малости. Будущее представлялось нам в розовом свете… Кто знает, может быть, возрождение ремесла резьбы придет с Дальнего Востока…» (с. 153). Однако Горложа призывают на военные сборы: «Приходилось оставлять Бога Счастья» незавершенным…» (с. 152). Горлож уходит, поручая закончить работу своему мастеру Антуану, с тем, чтобы Фердинанд сохранил ее до его возвращения. Наконец, работа выполнена, причем весьма искусно: «Совсем незаметная улыбка… Это было трудно передать!» (с. 153). В ожидании хозяина герой носит золотую булавку в глубине своего кошелька: «Золотой “Шакья-Муни”… я не позволял ему шляться, он не часто появлялся на свет Божий! Я благоговейно хранил его в глубине моего бумажника, закрепив еще тремя булавками» (с. 159). И тем не менее драгоценность исчезает, причем похищает ее сама хозяйка, прибегнув для этого к совращению героя.

В контексте романа эпизод с Буддой приобретает особое значение. Впервые герою что-то удается, появляются надежды, наконец, продемонстрировать свою состоятельность, а заодно и преодолеть рок своего экзистенциального одиночества. После трагической неудачи ему приходит в голову пойти к Горложу и взять вину за кражу Будды на себя: «”Это я украл! — скажу я… Это я взял драгоценную булавку! Шакья-Муни из

чистого золота!.. Это я! Действительно я!..” Я был как в лихорадке! Черт возьми! После этого я наверняка устроюсь, невезение пройдет… Надо мной тяготеет злой рок… надо всей моей жизнью!» (с. 272). Однако избавиться от «злого рока» Фердинанду так и не удается. Похищенный Будда, которого не случайно Селин почти все время называет «Богом Счастья», оказывается, таким образом, символом возникающих, но неизменно не оправдывающихся надежд героя выйти из заколдованного круга неприкаянности, взаимонепонимания и одиночества.

У Газданова в «Возвращении Будды» позолоченную статуэтку Будды также похищают, но она, в конце концов, находится, и это, во-первых, снимает с главного героя-рассказчика подозрения в убийстве, а во-вторых, становится началом освобождения его от кошмаров метемпсихоза и своего рода душевной спячки. Таким образом, внутренняя сюжетная соотнесенность и одновременно смысловая разнонаправленность *ВБ* со «Смертью в кредит» Селина совершенно несомненна. Чтобы уточнить характер соотнесения решения буддистской темы в этих двух произведениях остановимся на романе Газданова более подробно.

4. Буддизм и метемпсихоз в «Возвращении Будды»

Буддистская тема и метемпсихоз оказываются в центре всего романа «Возвращение Будды».[471] Это единственный роман Газданова, где религиозно-философский подтекст выходит на поверхность настолько, что даже попадает в заглавие. По отношению к сюжету романа его заглавие имеет, однако, парадоксальный характер. Ведь чисто сюжетное «возвращение» украденной статуэтки Будды, неожиданно унаследованной героем-рассказчиком после освобождения из тюрьмы вместе с другим имуществом Щербакова, будучи поставлено в заглавие романа, разумеется, получает иной, символический смысл. Однако он ни в коей мере не означает обращения героя в буддизм. Напротив, в финале романа герой скорее преодолевает то буддистское отрешение от жизни, которое мешало ему обрести счастье в любви.

Роман начинается с воображаемой смерти героя-рассказчика в результате падения со скалы, причем весьма характерно, что, пока он висит, под ним находится «пустота». Это видение, совсем не похожее на

[471] Далее вместо полного заглавия романа «Возвращение Будды», как правило, используется аббревиатура «*ВБ*».

сон, герой называет «воспоминанием о смерти», после которой он непостижимым образом продолжает существовать: «если предположить, что я все-таки остался самим собой» (III, 141). Герой ощущает себя недовоплощенным: «вернувшись из небытия, я вновь почувствовал себя в том мире, где я до сих пор вел такое условное существование; не потому, чтобы этот мир вдруг внезапно изменился, а оттого, что я не знал, что же именно, в нестройном и случайном хаосе воспоминаний, беспричинных тревог, противоречивых ощущений, запахов, чувств и видений, определяет очертания моего собственного бытия, что принадлежит мне и что другим и в чем призрачный смысл того меняющегося соединения разных элементов, нелепая совокупность которых теоретически составляла меня…» (III, 141–142).

В герое-рассказчике романа мы без труда узнаем некоторые черты Николая Соседова из *ВК*: «Я чувствовал теперь во всех обстоятельствах необыкновенную **призрачность моей собственной жизни**, многослойную и непременную, независимо от того, касалось ли это проектов и предположений или непосредственных и материальных условий существования, которые могли совершенно измениться на расстоянии нескольких дней или нескольких часов» (III, 142). Автор сам подчеркивает эту преемственность: «Это состояние, впрочем, я знал и раньше, — и это была одна из вещей, которых я не забыл. <...> Уже раньше в моей жизни бывало, что я годами как-то явно **не принадлежал самому себе и принимал лишь внешнее и незначительное участие в том, что со мной происходило**» (III, 142–143). В отдельные моменты герой сам сознает эту свою недовоплощенность; процесс «довоплощения» и составляет внутреннее содержание романа: «Мне нередко казалось, когда я оставался один и мне никто не мешал **погружаться в бесконечную последовательность неясных ощущений, видений и мыслей**, — что мне не хватает сил еще для одного последнего усилия, чтобы сразу, в одной огромном и отчетливом представлении найти себя и вдруг постигнуть наконец скрытый смысл всей моей судьбы, которая до сих пор проходила в моей памяти как случайная смена случайных событий» (III, 143).

Герой-рассказчик *ВБ* все время напряженно размышляет и не может понять природы своей связи со своими воображаемыми alter ego: «И другой неизменный вопрос возникал передо мной: **чем я был связан с этими воображаемыми людьми**, которых я никогда не выдумывал и которые появлялись с такой же неожиданностью, как тот, кто сорвался со скалы и в ком я умер не так давно, как эта женщина в черном, как те, кто еще несомненно ждал меня — с упорной жадностью кратковремен-

ного и призрачного воплощения во мне? Каждый из них был не похож на других, и их нельзя было спутать. Что связывало меня с ними? Законы наследственности, линии которых расходились вокруг меня такими причудливыми узорами, чьи-то забытые воспоминания, непонятно почему воскресавшие именно во мне, или, наконец, то, что **я был частью чудовищно многочисленного человеческого коллектива** и время от времени та непроницаемая оболочка, которая отделяла меня от других и в которой была заключена моя индивидуальность, вдруг теряла свою непроницаемость и в нее беспорядочно врывалось нечто, мне не принадлежавшее, — как волны, проникающие с разбега в расщелину скалы?» (III, 148). В последнем варианте этого объяснения речь как будто бы недвусмысленно идет о буддистском метемпсихозе.

Странные «превращения» героя находятся в парадоксальном противоречии с его «идеальным здоровьем»: «Я не знал, что такое обморок, я почти не знал физической усталости, я был как будто бы создан для подлинного и реального мира. И вместе с тем другой, призрачный мир неотступно следовал за мной повсюду и почти каждый день иногда в комнате, иногда на улице, в лесу или в саду **я переставал существовать**, я как таковой, такой-то и такой-то, родившийся там-то, в таком-то году, кончивший среднее учебное заведение несколько лет тому назад и слушавший лекции в таком-то университете, — и **вместо меня с повелительной неизбежностью появлялся кто-то другой**. Этим превращениям предшествовали чаще всего мучительные физические ощущения, захватывавшие иногда всю поверхность моего тела» (III, 149). Герой испытывает вначале прикосновение к себе, а затем и недолгое полное физическое отождествление с воображаемыми людьми, после чего возвращается в себя (III, 147–148). Свое бытие герой *ВБ* ощущает как «длительные, почти бесконечные годы» жизни, «наполненные безмолвным роем бредовых видений, в которых скрещивались коридоры, ведущие неизвестно куда, колодцы, похожие на узкие пропасти, экзотические деревья и далекое побережье южного моря, черные реки, текущие во сне, и непрерывная смена разных людей, то мужчин, то женщин, смысл появления которых неизменно ускользал от моего понимания, но которые были неотделимы от моего собственного существования» (III, 150).

Впрочем, метемпсихоз у Газданова, по-видимому, восходит не только и не прямо к буддизму. Разорванность человеческого сознания, необыкновенная власть над ним воображения и памяти совершенно поновому были изображены М. Прустом. Первый роман его знаменитый эпопеи «В сторону Свана» начинается с описания героем-рассказчиком

аналогичных по отношению к герою *ВБ* внутренних «переселений»: «…мне казалось, что я сам являюсь тем, о чем говорила книга; церковью, квартетом, соперничеством Франциска и Карла V. Это представление сохранялось у меня в течение нескольких секунд по пробуждении; оно не оскорбляло моего рассудка, но покрывало, словно чешуя, мои глаза и мешало им отдать отчет в том, что свеча больше не горит. Затем оно **начинало становиться мне непонятным, как, после метемпсихозы, сознание прежнего существования**…». [472] В отличие от Пруста, такая разорванность в *ВБ* постепенно осознается героем-рассказчиком как болезненное уклонение от нормы, препятствующее любви и счастью человека. Любопытно, что иная, но аналогичная критика автора эпопеи «В поисках утраченного времени» звучит на страницах романа Л.-Ф.Селина «Путешествие на край ночи» (1932), которым зачитывался Газданов: «Пруст, сам полупризрак, с необычайным упорством плутал в бесконечно расслабляющей суете обычаев и поступков, в которых путаются люди большого света, призраки желаний…»[473]

В самом начале «Улисса» Джойса есть даже определение метемпихоза. Во второй главе романа Леопольд Блум так отвечает на вопрос жены о слове «метемпсихоз»: «Метемпсихоз, — начал он, морща лоб, — это греческое. Из греческого языка. Это означает переселение душ. <…> Перевоплощение — вот то самое слово. — **Некоторые верят, — начал он, — что после смерти мы будем снова жить в другом теле или что уже жили раньше. Это называется перевоплощение.** Что все мы уже жили раньше, тысячи лет назад, на Земле или на какой-то другой планете. Они считают, что мы забыли про это. А некоторые говорят, будто помнят свои прошлые жизни. Густые сливки вились витками у нее в чашке. Как бы ей лучше запомнить это слово: метемпсихоз. Хорошо бы пример. Пример. <…> — Метемпсихоз, — сказал он, — так это называли древние греки. Они верили, что человек может превратиться в животное или, скажем, в дерево. Что они называли нимфами, например».[474] В продолжение пояснения значения греческого слова, естественно, приводится пример из греческой мифологии, однако сказанное Блумом вначале, конечно, не в последнюю очередь отсылает и к буддизму.

[472] *Пруст М.* В поисках утраченного времени. В сторону Свана / Пер. А. А. Франковского. Л., 1992. С. 3. Характерно, что влияние Пруста отмечал один из первых рецензентов романа *ВБ* Г. Аронсон (Новое русское слово. 1950. 12 февр.). См.: V, 398.

[473] *Селин Л.-Ф.* Путешествие на край ночи / Пер. Э. Триоле. М., 1994. С. 79.

[474] *Джойс Дж.* Улисс / Пер с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. СПб., 2009. С. 67–68.

Разумеется, не самое отдаленное отношение к буддизму имеет и газдановский метемпсихоз. И здесь поэтому необходимо остановиться на том весьма своеобразном Будде, которого живописал в своем романе Газданов.

5. Газданов, буддизм и христианство

Золотая статуэтка Будды, стоявшая в кабинете у Щербакова, с самого начала поразила героя-рассказчика «выражением экстаза, которое кажется таким неожиданным у Будды» (III, 254), а также его позой: «в противоположность тому, что я привык видеть, он был представлен не сидя, а стоя. Обе руки его были прямо вытянуты вверх, без малейшего сгиба в локтях…» (III, 220). Экстаз Будды напоминает герою-рассказчику «некоторые луврские видения, и в частности восторженное лицо святого Иеронима» (III, 221), а именно анонимную картину, приписываемую школе Синьорелли: «Картина изображает святого Иеронима в религиозном экстазе. Он прижимает к голой груди камень, из-под которого течет кровь. Его лицо поднято к небу, глаза закатываются в священном исступлении, губы его старческого рта почти провалились; и в воздухе, над его головой летит изображение Распятия» (III, 254).

Один из столпов западной христианской церкви Иероним Евсевий Софроний вошел в историю как страстный проповедник нравственно-аскетического направления в развитии христианства, известный своей аскетической жизнью и статьями в защиту веры против ереси. Изображение Будды, легшее в сюжетную основу романа Газданова, разумеется, не случайно столь необычно. Оно, по-видимому, призвано подчеркнуть внутреннее родство буддизма с христианским аскетизмом, преследующее явно полемические цели. С точки зрения рассказчика буддистское отрешение от жизни и вера в переселение душ способны лишь усилить в современном человеке глубокую разорванность его сознания.

Эта внутренняя полемика Газданова с буддизмом проявляется в самом романе в соотнесении позиций героя-рассказчика и Щербакова по отношению к буддизму. Щербаков признается, что часто думает о буддизме, к которому испытывает тяготение (см.: III, 221). Это наводит героя-рассказчика на мысль: «может быть, и мне следовало стать буддистом, — именно из-за стремления к нирване» (III, 221), — и он рассказывает Щербакову о своих «уходах и провалах в чужое или воображаемое

бытие» «в минуты наиболее напряженного душевного существования» (III, 171, 221). Попутно отметим, что слово «нирвана» во фразе героя-рассказчика использовано в полном соответствии с буддистскими источниками как «окончательное освобождение из круга бесконечных перерождений (*сансары*)». [475] Мысль эта близка Щербакову. Ведь и сам он, в частности, говорит во время этого обеда следующее: «Все, что нам принадлежит, все, что мы знаем, все, что мы чувствуем, мы это получили во временное пользование от умерших людей» (III, 215). Однако, оказавшись вскоре в тюрьме, герой-рассказчик приходит к другому выводу: «говоря с Павлом Александровичем о том, что и я мог бы, при известных условиях, стать буддистом, я был далек от истины, в частности, потому, что моя судьба в этой жизни слишком живо все-таки интересовала меня и я нетерпеливо ждал своего освобождения» (III, 253).

Таким образом, герой-рассказчик *ВБ* постепенно приходит к осознанию того, что именно первоначальное восприятие Щербаковым нирваны: «Мне раньше все казалось, что это похоже на то, как если **смотреть в бездонную и темную пропасть**» (III, 221), — и было истинно верным. Именно такое упоение нирваной, вдобавок сопровождаемое самообольщением относительно ее постижения: «Надо дойти до понимания нирваны» (II, 221), — и оказывается в действительности приближением к смерти. Чисто физическое обладание Лидой при отсутствии какого-либо взаимопонимания с ней становится в конечном счете причиной гибели героя. В ходе того разговора с героем-рассказчиком о буддизме, которому суждено было стать последним в жизни Щербакова, он, в частности, высказывал мысль: «В силу исторической случайности мы — христиане, мы могли бы быть буддистами, именно мы, русские» (III, 221). Правда, это убеждение не мешает Щербакову верить в Бога: «Раньше плохо верил, теперь верю, тому, кто прошел через годы нищеты, легче верить, чем другому» (III, 216). Всем ходом своего романа Газданов показывает, что русские не случайно христиане, а не буддисты.

Именно болезненные провалы в иное существование порождают у героя-рассказчика аскетическое ощущение, что он не имеет права «на это — летние вечера, близость Катрин, ее голос, ее глаза и прозрачную ее любовь» (III, 245–246). И именно выход из нирвано-расслабленного состояния посредством целенаправленного, сознательного усилия позволяет герою-рассказчику освободиться от своих «уходов и провалов в чужое или воображаемое существование»: «У меня был влажный лоб, я

[475] *Лидова Н. Р.* Радужное тело Будды. С. 38.

ощущал тяжесть в голове, но это казалось мне совершенно несущественным и лишенным всякого значения по сравнению с тем бурным чувством свободы, которое я испытывал» (III, 293). [476]

До некоторой степени аналогичную и чисто христианскую полемику с метемпсихозом, который на сей раз связывается с верованиями египтян, находим в «Войне и мире» Л. Н. Толстого: «— Знаешь, я думаю, — сказала Наташа шепотом, придвигаясь к Николаю и Соне, когда уже Диммлер кончил и все сидел, слабо перебирая струны, видимо в нерешительности оставить, или начать что-нибудь новое, — что когда так вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того довспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете… — Это метемпсикоза, — сказала Соня, которая всегда хорошо училась и все помнила. — Египтяне верили, что наши души были в животных и опять пойдут в животных. — Нет, знаешь, **я не верю этому, чтобы мы были в животных**, — сказала Наташа тем же шепотом, хотя музыка и кончилась, — **а я знаю наверное, что мы были ангелами там где-то и здесь были, и от этого все помним**…»[477]

Увлечение буддизмом в кругах первой русской эмиграции было, как правило, в первую очередь связано именно с привлекательностью идеи переселения душ. Сам Газданов приводил свидетельство на этот счет своего друга-поэта Александра Гингера в мемуарной заметке о нем: «Вы знаете, почему я буддист? — спросил он меня однажды. — Меня всегда привлекало это непрекращающееся пантеистическое движение, это понимание того, что ничто не важно и что важно все, этот синтез отрицания и утверждения, который дает нам единственную возможность гармонического видения мира. Собственно не мира, а миров, которые возникают, исчезают, появляются вновь в преображенном виде и время — это только

[476] Из двух высказываний на эту тему В. Агеносова применительно к «Возвращению Будды»: «буддизм в “Возвращении Будды”» обозначает… философские вехи на пути героя к себе» и «буддийская философия внутренней сосредоточенности и равнодушия к миру преодолевается повествователем» (*Агеносов В. В.* Литература русского зарубежья. С. 313, 315), — ближе к истине представляется второе.

[477] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1954. Т. 12. С. 277. Вариант метемпсихоза, связанный с припоминанием душой своего небесного существования, был характерен и для русского символизма. В частности, одно из стихотворений А. А. Блока «Никто не умирал. Никто не кончил жить…» (1903–1904) было первоначально озаглавлено «Метемпсихоз» (*Блок А. А.* Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 1999. Т. 2. С. 175). См.: *Быстров В. Н.* Раннее творчество А. А. Блока и античная философия // Александр Блок. Исследования и материалы. СПб., 1998. С. 25–26; *Грякалова Н. Ю.* «Мой скепсис — суть моей жизни» (О стихотворении А. А. Блока «Никто не умирал. Никто не кончил жить…») // Русская литература. 1994. № 2. С. 124–135.

бессильный свидетель их бесконечного смещения. Я верю, что **ничто не исчезнет бесследно**» (III, 667). [478]

Приведенная здесь реплика Гингера из его разговора с Газдановым, как уже было отмечено,[479] в какой-то мере напоминает разговоры Щербакова с героем-рассказчиком *ВБ*. Однако не стоит преувеличивать это сходство. Ведь последний отзывается о буддизме: «Соблазнительная религия, мне кажется», — а вспоминая «желание раствориться и исчезнуть», которое он «неизменно испытывал в минуты наиболее душевного существования», думает, что и ему «следовало стать буддистом» (III, 220, 221). Сам же Газданов в разговоре с поэтом, переданном им в мемуарной заметке о Гингере, никак не отзывается ни на его объяснение того, «почему» он «буддист», ни на его реплику: «Меня удивляет, что вы об этом не думали, и что вы сами не чувствуете себя в какой-то степени буддистом» (III, 668). [480] И думается, это вряд ли случайно.

Газданов знал Гингера «без малого сорок лет» (III, 671), и потому в романе, создававшемся в конце 1940-х годов, могли отразиться самые разнообразные впечатления от общения с поэтом-буддистом. Однако все это не меняет того обстоятельства, что буддистский метемпсихоз осмыслен в *ВБ* прежде всего в полемическом ключе, как одно из проявлений разорванности сознания современного человека

6. Метемпсихоз как метатема автобиографических романов Газданова

Еще в пору наибольшего увлечения Газданова экзистенциальными мотивами Б. Ю. Поплавский отмечал, что, если «у Сосинского, Сирина, Яновского — у всех без исключения “молодых” поэтов» «на первом плане стоит» «проблема смерти», то «у Газданова, Шаршуна, Варшавского и Фельзена» эту же роль играет «проблема исчезновения».[481] Основная

[478] Из знакомых Газданова с буддизмом также был связан Ю. Терапиано (отмечено: *Мартынов А.* Литературно-философские проблемы русской эмиграции. С. 245).

[479] *Орлова О.* Газданов. С. 249.

[480] В беллетризованном жизнеописании писателя О. Орловой произведена даже своего рода контаминация мемуарной заметки и романа Газданова. На выше приведенную реплику Гингера следует ответ, позаимствованный О. Орловой у героя-рассказчика «Возвращения Будды»: «Да, вы правы, это очень соблазнительно» (*Орлова О.* Газданов. С. 249).

[481] *Поплавский Б.* О смерти и жалости в числах // *Б. Ю. Поплавский*. Собр. соч.: В 3 т. М., 2009. Т. 3. С. 65.

метатема творчества Газданова обозначена здесь, следовательно, как разрушение цельности сознания современного человека, подверженного метемпсихозу, что сближает героев-рассказчиков газдановских романов не столько с экзистенциализмом, сколько с буддизмом.

До настоящего времени не обращалось внимания на то, что в той или иной форме метемпсихоз присутствует во всех романах Газданова и является, в сущности, их метатемой. Например, в *ВК* своего рода введением в нее звучит у Газданова тема преображения человеческой внешности. «Туманные глаза» главной героини романа *ВК* обладают «даром стольких превращений, то жестокие, то бесстыдные, то смеющиеся — мутные...» (I, 46). В унисон этим превращениям глаз звучат в романе превращения чувств, и они, даже когда речь идет о счастливой любви, всегда пронизаны для героя какой-то как будто буддистской печалью сознания преходящести всего на свете: «...и когда она заснула, я повернулся лицом к стене и прежняя печаль посетила меня; печаль была в воздухе, и прозрачные ее волны проплывали над белым телом Клэр, вдоль ее ног и груди; и печаль выходила изо рта Клэр невидимым дыханием. <...> Но во всякой любви есть печаль, — вспоминал я: — печаль завершения и приближения смерти любви, если она бывает счастливой, и печаль невозможности и потери того, что нам никогда не принадлежало, — если любовь остается тщетной» (I, 46–47).

Автобиографический герой романа — мечтатель, неспособный отличить воображаемое от действительного, т. е. живущий как бы сразу в нескольких мирах и существованиях: «Болезнь, создававшая мне неправдоподобное пребывание между действительным и мнимым, заключалась в неуменье моем ощущать отличие усилий моего воображения от подлинных, непосредственных чувств, вызванных случившимися со мной событиями. Это было как бы отсутствием дара духовного осязания» (I, 48). Однако все же ранний герой Газданова скорее еще только романтик-солипсист, лишь в своем воображении представляющий возможность полного исчезновения в этом воображаемом мире: «...я был слишком равнодушен к внешним событиям; мое глухое, внутреннее существование оставалось для меня исполненным несравненно большей значительности. И все-таки в детстве оно было более связано с внешним миром, чем впоследствии; позже оно постепенно отдалялось от меня — и чтобы вновь очутиться в этих темных пространствах с густым и ощутимым воздухом, мне нужно бывало пройти расстояние, которое увеличивалось по мере накопления жизненного опыта, то есть просто запаса соображений и зрительных или вкусовых ощущений. Изредка я с ужасом думал,

что, может быть, когда-нибудь наступит такой момент, который лишит меня возможности вернуться в себя; и тогда я стану животным...» (I, 49).

Сродни перевоплощениям и воспоминания автобиографического героя Газданова: «…я точно не видел и не знал всего, что со мной случилось после того момента, который я воскрешал: и оказывался попеременно то кадетом, то школьником, то солдатом — и только им; все остальное переставало существовать. Я привыкал жить в прошедшей действительности, восстановленной моим воображением» (I, 51–52). Он ощущает «постоянную раздвоенность» (I, 64), и не случайно на этих страницах романа появляется имя Достоевского (I, 52), которого герой читает, невзирая на запрет. С раздвоенностью героя связана его запоздалая восприимчивость к событиям внешнего порядка, «отсутствие непосредственного, немедленного отзыва на все, что» с ним «случалось»: событие «переселялось сначала в далекую и призрачную область, куда лишь изредка спускалось мое воображение и где я находил как бы геологические наслоения моей истории» (I, 76). Герой-рассказчик замечает, что «второе» его «существо», враждебное первому, одарено «способностью бесчисленных превращений» (I, 78). Именно эта его раздвоенность становится стартовой площадкой для развития темы метемпсихоза: «Я часто терял себя: я не был чем-то раз навсегда определенным; я изменялся, становясь то больше, то меньше; и, может быть, такая неверность своего собственного призрака, не позволявшая мне разделиться однажды и навек стать двумя различными существами, — позволяла мне в реальной жизни быть более разнообразным, нежели это казалось возможным» (I, 80).

То же самое происходит в сознании героя и с другими людьми: «черные чулки Клэр, ее смех и глаза соединялись в нечеловеческий и странный образ, в котором фантастическое смешивалось с настоящим и воспоминания моего детства со смутными предчувствиями катастроф; и это было так невероятно, что я много раз хотел бы проснуться, если бы спал. И это состояние, в котором я был и не был, вдруг стало принимать знакомые облики, я узнал побледневшие призраки моих прежних скитаний в неизвестном — и я снова впал в давнишнюю мою болезнь: все предметы представлялись мне неверными и расплывчатыми, и опять оранжевое пламя подземного солнца осветило долину, куда я падал в туче желтого песка, на берег черного озера, в мою мертвую тишину» (I, 93).

Впрочем, герой-рассказчик *ВК* говорит не только о своем раздвоении, но и о перевоплощениях: «Но почему, думал я, все эти частицы меня

и **все, в чем я веду столько существований,** эта толпа людей и бесконечный шум звуков и все остальное: снег, деревья, дома, долина с черным озером — почему-то сразу вдруг воплощалось во мне, и я был брошен на кровать и осужден лежать часами перед воздушным портретом Клэр и быть таким же неподвижным ее спутником, как Дон-Кихот и Леда, стать романтическим персонажем и спустя много лет опять потерять себя, как в детстве, как раньше, как всегда?» (I, 94–95). При этом, как своего рода превращение, отмирание старого и рождение на его месте нового представлены в романе не только людские судьбы, но и судьбы России. Дядя Виталий, чьи оценки представлены в романе как провидческие, замечает: «…грубо говоря, белые представляют из себя нечто вроде отмирающих кораллов, на трупах которых вырастают новые образования. Красные — это те, что растут» (I, 119).

Однако несовместимая с буддистской отрешенностью привязанность к реальному миру (которая, в конце концов, берет верх и в душе героя-рассказчика *ВБ*) владеет героем метаромана Газданова с самого начала: «…мне было еще жаль покидать города, в которых я жил, и людей, с которыми я встречался, — потому что эти города и люди не повторятся в моей жизни; их реальная, простая неподвижность и определенность раз навсегда созданных картин так была не похожа на иные страны, города и людей, живших в моем воображении и мною вызываемых к существованию и движению» (I, 125). И все же от всего знакомого, даже от матери герой уходит на фронт, не руководствуясь при этом никакими убеждениями, а в надежде на невиданное перерождение: «исключительно из желания вдруг увидеть и понять на войне такие новые вещи, которые, быть может, переродят меня» (I, 126).

Сама природа писательского творчества также в какой-то степени обрисована в романе как дар перевоплощения: «И, может быть, то, что я всегда недолго жалел о людях и странах, которые покидал, — может быть, это чувство лишь кратковременного сожаления было таким призрачным потому что все, что я видел и любил, — солдаты, офицеры, женщины, снег и война, — все это уже никогда не оставит меня — до тех пор пока не наступит время моего последнего, смертельного путешествия...» (I, 144). И вряд ли так уж случайно в финале романа, как и в его начале (см.: I, 60–61), вновь появляется именно Индийский океан: «…и Индийский океан, как в детстве в рассказах отца, раскрывал передо мной неизведанную жизнь, поднимающуюся над горячим песком и проносящуюся, как ветер, над пальмами» (I, 153). В этом, несомненно, автобиографическом признании нельзя не увидеть и указание на один из источников тяготения

писателя к прошедшей через все его творчество теме метемпсихоза, лежащих во впечатлениях его раннего детства.

Метемпсихоз или близкие к нему явления неизменно характеризуют героя-рассказчика и второго автобиографического романа Газданова. Главного героя *ИОП* Володю хорошо его знающий брат характеризует как «ненормального»: «...он фантазер и путешественник: он не такой, как другие. Мы живем среди чувств, которые мы испытываем, и вещей, которые нас окружают Нам этого достаточно, Вирджиния, правда? А Володе недостаточно. Его все тянет куда-то, ему все чего-то не хватает. Он лежит на спине и придумывает необыкновенные истории, в которых сам участвует, или ходит без толку по городу, точно ищет что-нибудь, точно что-то потерял. А что? Спроси его, он сам этого не знает» (I, 226–227).

Мотив этот в контексте романа выглядит как в какой-то мере продолжение темы метемпсихоза, появляющейся в самом начале романа. Володя вспоминает здесь о своей гимназической учительнице, рассказывавшей ему о том, что она «помнит, как была маркитанткой в войсках крестоносцев, в походе Фридриха Барбароссы», причем и после ее отъезда Володя «был уверен, что всюду ее мучили и преследовали эти неправильные, чужие воспоминания о разных эпохах, в которых она видела себя...» (I, 168). И хотя Володя вспоминает жизнь этой учительницы как «нелепое и призрачное существование», он все же думает, что «оно в тысячу раз лучше других, таких счастливых жизней, которые ему приходилось наблюдать» (I, 170). [482] Способность к метемпсихозу здесь входит, таким образом, в набор черт, отличающих человека с пробудившимся сознанием от обывателя.[483] Тот же мотив появляется в сцене убийства

[482] В какой-то степени это автореминисценция из рассказа «Черные лебеди»: «...я смотрел на проезжавших и проходивших мимо меня людей и думал с исступлением, что они никогда не поймут самых важных вещей; мне казалось в то утро, что я их только что услышал и понял, и если бы эта печальная тайна стала доступна всем, мне было бы тяжело и обидно» (I, 676).

[483] Интересно, что даже это обывательское существование, по сравнению, например, с тем же Ж.-П. Сартром, обрисовано у Газданова с большей долей сочувствия. При этом в отличие от западных экзистенциалистов, Газданов полагает, что никакой кризис не способен вывести этих людей из такого состояния: «И всякий раз, когда какой-нибудь из этих людей в силу вынужденного досуга — на каторге, в последние годы своей жизни, на своей постели незадолго до смерти или где-нибудь еще — впервые остановится и все перед ним станет идти тише, прозрачнее и медленней, — он вдруг начинает понимать всю непоправимую бессмысленность своей жизни. Но они не останавливаются, и даже в последние их часы они все еще по инерции продолжают мечтать или жалеть — мелочно и скучно — и умирают, так и не поняв, хотя бы на секунду, как все началось бесконечно давно, как проходила жизнь и как теперь — вот все кончается, и уже больше никогда ничего не будет...» (I, 173).

Артуром доктора Штока: «Ни одной секунды Артур не жалел доктора — доктор не заслуживал лучшей участи, это было бесспорно и несомненно. Но все же откуда появилось это непреодолимое чувство убийства, откуда возникло это ощущение тяжелеющих рук и сжимающегося горла — и когда он знал уже нечто похожее?» (I, 246). [484]

Таким образом, буддизм, бывший вначале у Газданова одним из существенных элементов художественного подтекста, в дальнейшем становится предметом открытой полемики героев и подвергается внутренней переоценке в художественном строе *ВБ*. Впрочем, существует точка зрения, согласно которой и в позднем творчестве Газданова, от «Пробуждения» до «Эвелины и ее друзей», отражается «чудесная дзэн-буддистская концепция существования души, с ее великолепной возможностью внезапного, непредсказуемого просветления».[485] Однако пока она остается лишь рабочей гипотезой.

7. Буддизм и христианство в восприятии писателей «незамеченного поколения»

Представляется важным дополнить сказанное выше мыслью о том, что сам по себе буддизм в восприятии писателей-младоэмигрантов часто воспринимался как определенная тенденция в понимании христианства. В 1930 г. на открытом литературном вечере, устроенном «Числами», П. Н. Милюков заявил: «Сейчас, в то время, когда в России литература возвращается к **здоровому реализму**, здесь в эмиграции часть литераторов, в частности те, которые сотрудничают в “Числах”, продолжают оставаться на позициях **отрыва от жизни**».

Критика «Чисел» на страницах выходившего с 1931 по 1941 г. журнала «Новый град» показательна как раз в плане выявления развития обозначенной Милюковым тенденции. В. С. Варшавский впоследствии

[484] В *ВБ* есть схожий мотив, который сам герой и его собеседник Щербаков называют «атавизмом»: «…вот я смотрю на это маленькое пламя, и мне вдруг начинает казаться, что время незаметно уходит назад, все дальше и дальше, и, по мере того, как оно уходит, я претерпеваю неуловимые изменения, — и вот, я ловлю себя на том, что я ясно вижу, как я сижу, голый и покрытый шерстью, у входа в дымную пещеру каменного века, перед костром, который разложил мой далекий предок» (III, 215).

[485] *Орлова О.* Чужой писатель // Газданов и мировая культура. Калининград, 2000. С. 200.

отмечал, что «в историческом христианстве определенно обнаруживается сосуществование двух разных тенденций, почти **даже двух разных религий — религии милосердной, сострадательной и деятельной любви**, требующей тотальной самоотдачи и веры в человеческое действие, и почти ей противоположной, по существу близкой к буддизму, **религии мироненавистнического аскетизма и эсхатологического трансцедентализма**, в которой, по словам С. Н. Булгакова, “гаснут все земные огни и уничтожаются все земные ценности, остаются же только личные заслуги и грехи, с их потусторонними эквивалентами в виде награды и наказания, принимаемых каждой отдельной личностью, без мысли об общем человеческом деле в истории”». [486]

Именно с этой тенденцией, с эсхатологическими настроениями, которые придавали возрождению религиозного чувства опасную форму возвращения к средневековому пессимизму, боролся «Новый град». Уже в первом номере журнала Г. П. Федотов призывал «не в пустыню, а к новому Граду культуры». Через семь лет, в тринадцатом номере «Нового града», вышедшем уже почти накануне войны, он развивал эту же мысль: «нужно сказать со всей решительностью, что наше понимание апокалиптических образов и пророчеств, в свете истории, не может совпадать с представлениями первого христианского века. Вот одна существенная поправка. **Царство Божие не приходит вне зависимости от человеческих усилий, подвига, борьбы**. Царство Божие есть дело богочеловеческое. В небесном Иерусалиме, который (Откр. Гл. 21) завершает эсхатологическую драму, человечество должно увидеть плоды своих трудов и вдохновения очищенными и преображенными. Другими словами, этот Град, хотя и нисходит с неба, строится на земле в сотрудничестве всех поколений».

Это соловьевское понимание царства Божия было близко и другим участникам «Нового града». Эпиграфом к каждому его выпуску можно было бы поставить слова В. С. Соловьева: «идея царства Божия необходимо приводит нас (разумею всякого сознательного и искреннего христианина) **к обязанности действовать, в пределах своего понимания, для реализации христианских начал в собирательной жизни человечества, для преобразования в духе высшей правды всех наших общественных форм и отношений**, то есть приводит нас к Христианской политике». Призыв Соловьева к примирению в замысле новой социально-нравственной реформы правды обоих лагерей русской интел-

[486] *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. С. 207.

лигенции, повторенный в начале века Булгаковым, был жив в памяти новоградцев. В первом номере журнала Ф. А. Степун писал: «Все мучащие современность тяготы и болезни связаны в последнем счете с тем, что основные идеи европейской культуры — христианская идея абсолютной истины, гуманистически-просвещенческая идея политической свободы и социалистическая идея социально-экономической справедливости — не только не утверждают своего существенного единства, но упорно ведут озлобленную борьбу между собою. Выход из этого положения — в органическом, творческом сращении всех трех идей».[487]

Совсем другую тенденцию в понимании христианства отражали «Числа». Как отмечал тот же В. С. Варшавский, «нельзя представить себе ничего более чуждого, ничего более противоположного "Новому граду", стоявшему на соловьевской идее царствия Божия на земле, чем те близкие к Маркиону, Шопенгауэру и Розанову представления о христианстве, из которых исходили некоторые участники "Чисел"».[488] Он отмечал власть гностического соблазна сразу над двумя идеологами «Чисел»: Г. В. Адамовичем и Б. Ю. Поплавским. Характерно при этом, что сам писатель, которому принадлежит авторство термина «незамеченное поколение», **видел в гностицизме** не просто ограниченность в понимании христианства, но **приближение его к буддизму**: «Маркион не понял огненной природы этой милосердной и жертвенной любви, зовущей, в отличие от всех предшествующих форм мистицизма, не к созерцанию и личному потустороннему спасению, а к творческому, претворяющему мир действию. Значение этого подготовленного еврейскими пророками перехода от созерцания к действию не дошло до внимания Маркиона, и именно в этом сказалась ограниченность его религиозного гения: несмотря на глубокую интуицию божественности и абсолютной новизны Нагорной проповеди он в своем отвержении видимого космоса выпадал из христианства и был близок к тому, что условно можно назвать **"вечно буддийской" стадией религиозного опыта**».[489]

Когда редакция «Чисел» попросила Г. П. Федотова высказаться о первых книгах журнала, он прежде всего отметил опасность увлечения

---

[487] Там же. С. 281.

[488] Там же. С. 294.

[489] Там же. С. 295–296. Избранную библиографию на тему «Гностицизм в русской литературе» см.: *Рычков А. Л.* Александрийская мифология у русских младосимволистов // Пути Гермеса. Международный симпозиум. М., 2009. С. 162–164. См. также: *Евлампиев И. И.* Влияние гностической традиции на русскую философию XIX–XX веков // Там же. С. 78–107.

гностическими мифами, подменяющими христианство «буддизмом». «Борьба, которая ведется сейчас в мире за человеческий дух, — утверждал он, — это и есть **борьба между Буддой и Христом**, между нирваной и вечной жизнью… И я боюсь — хоть и хотел бы ошибиться — что тема смерти оборачивается в “Числах” темой нирваны». [490] То, что именно тут проходила черта, разделявшая «Новый град» и «Числа», подтверждает и статья Г. В. Адамовича, в которой он говорит о первом с чрезвычайной, несвойственной ему резкостью: «Еще гораздо страннее (если бы не была так давно знакома) — добродетельная новоградско-утвержденская модернистическая кашка из приторно нестеровского православия и социалистических “достижений”, вся эта вообще революция на лампадном масле… Главное: они хотят “строить” реально, во времени и истории, на земле, — и не чувствуют неумолимого “или-или”, разделяющего христианство и будущее. Если иногда и чувствуют, то конфеток новейшего производства у них припасено достаточно, чтобы внезапную эту горечь заглушить».[491] Отвечая Адамовичу, Ф. А. Степун справедливо указывал, что борьба «Чисел» против славянофильства означала не «борьбу западников против национальной России, а, как это ни странно, скорее борьбу каких-то **новых восточников, буддийствующих христиан** против западничества славянофилов, против их, чуждой Востоку, мироустремленной хозяйственной и бытолюбивой плотяной тяжести». [492]

Позиция «буддийствующих христиан» действительно определяла многое в литературе «незамеченного поколения». То, что герой молодой эмигрантской литературы, по словам В. Варшавского, «не живет, а только смотрит из своего одиночного заключения на жизнь, проходящую мимо, как вода мимо губ Тантала»,[493] некоторые писатели-младоэмигранты, в частности, В. С. Варшавский, признавали и сами. Ослабление внимания к реальности возмещалось у многих из них развитием дара лирического визионерства. В высшей степени обладал этим даром Газданов. Герой его рассказа «Водяная тюрьма» (1930) говорит: «Я чувствовал всегда, что та жизнь, которую я вел в этой гостинице и которая состояла в необходимости есть, одеваться, читать, ходить и разговаривать была лишь **одним из многочисленных видов моего существования**, проходившего одно-

[490] Числа. 1931. № 4. Таким образом, в романе Газданова «Возвращение Будды» в спорах героя-рассказчика с Щербаковым и в преодолении им самого себя отразилась, по-видимому, также и эта старая критика «Чисел» на страницах «Нового града».

[491] Числа. 1933. № 7/8.

[492] Числа. 1934. № 9.

[493] *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. С. 198.

временно в разных местах и в разных условиях — в воздухе и в воде, здесь и за границей…» (I, 644–645). [494] Таким образом, в *ВБ* Газданов не только преодолевал крайности подобного визионерства, присущие раньше ему самому, но и воплощал черту, свойственную едва ли не всему своему поколению.

Критическому отношению к буддизму как к религии пассивности и неверия в человеческое действие способствовало и восприятие представителями младшего поколения первой русской эмиграции философии А. Бергсона. Все тот же В.С. Варшавский писал: «Взаимоотношение мистики и механики Бергсон показывает на примере Индии. Индия почти не знала влияния догматического христианства. Но проникновение в Индию христианской по своему происхождению западной индустриальной цивилизации сделало возможным появление **близкого к христианству огненного и действенного мистицизма Рамакришны и Вивекананды.** Этот мистицизм не мог возникнуть, когда индус чувствовал себя раздавленным природой. Что делать, когда неизбежные болезни и голод обрекают миллионы несчастных на смерть? Сознание бессилия толкало индуса к доктрине отречения. **Буддизм не верил в человеческое действие и не знал дара "тотального самопожертвования". Но приходят с запада машины, лекарства, железные дороги, политические и социальные организации, делающие возможным освобождение уже не только в Нирване**».[495]

Из этого произрастало представление не только о том, что к реальности нужно относиться активно творчески, но и о том, что активно творческий характер должно иметь и искусство. Г. В. Адамович, изложив в «Комментариях» историю мадам Гранье — француженки, потерявшей близких и посвятившей свою жизнь служению больным, всеми забытым людям, пишет: «Я прочел рассказ о мадам Гранье — и мне кажется, искусство должно быть похоже на то, что сделала она. Или, точнее, на то, чем была она. Не в сострадании дело, — а в победе над материей, в освобождении…»[496] В этих словах можно увидеть рецепт романа Газданова «Пробуждение» — произведения, к которому от *ВБ* вела прямая

---

[494] О «припадках реальности» и об упорном стремлении к этим «припадкам», постоянно говорит в своих дневниках и отрывках Б. Ю. Поплавский. См.: *Поплавский Б. Ю.* Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма / Сост. и ком. А. Богословского и Е. Менегальдо. М., 1996. Подробнее об этом: *Менегальдо Е.* Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. СПб., 2007. С. 173–180.

[495] *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. С. 250–251.

[496] *Адамович Г. В.* Комментарии. СПб., 2000. С. 47.

дорога. В подчеркивании роли сознательного и созидательного усилия самого человека в его стремлении к «богочеловечности» Газданов, как мы увидим в следующей главе, будет сознательно опираться на В. С. Соловьева и Пелагия.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

ГАЗДАНОВ И ХРИСТИАНСКИЙ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ

(Романы «Пилигримы» и «Пробуждение»)



1. Газданов и Габриэль Марсель

Начиная с 1950-х годов, творчество Газданова, на первый взгляд, несет в себе явную антиэкзистенциалистскую интенцию. Так, романы «Пилигримы» и «Пробуждение» — это реабилитация «всемства», того «среднего человека», которого экзистенциалисты лишали какой-либо духовности. В контексте экзистенциальной литературы заглавие романа «Пробуждение» может иметь только полемический смысл: сам роман совсем не об экзистенциальном «пробуждении» человека в смысле осознания невозможности дальше жить жизнью «среднего человека», а, напротив, о том, как такой «средний» человек выхаживает и буквально возвращает к жизни другого человека. Однако все это так, если говорить об атеистическом варианте экзистенциализма. Если иметь в виду другой, религиозный его вариант, картина окажется гораздо более сложной. У позднего Газданова, несомненно, есть точки соприкосновения с экзистенциальной литературой и мыслью, но преимущественно в ее христианско-моралистическом варианте, который мы, в частности, находим у Габриэля Марселя.

Близость Газданова к Марселю берет начало еще в раннем творчестве писателя.[497] Бросается в глаза сходство общественных идеалов одного из героев «Ночных дорог» Платона с политическим консерватизмом Марселя. Формула «единственной возможности спасения», которую неизменно повторяет в разговорах с героем-рассказчиком Платон: «Король, семья, родина» (II, 125), — воспроизводит рецепт спасения общества по Г. Марселю, который он высказывал неоднократно в самых разных своих работах. Ср., например: «Я никогда не скрывал своих монархических симпатий <...>. Причины моей привязанности к монархии духовны и критичны... Я являюсь свидетелем все большего и большего упадка республиканских учреждений и полагаю,

---

[497] Ранее на этом уже останавливали внимание исследователи. См., например: *Мартынов А.*: 1) Литературно-философские проблемы русской эмиграции. С. 199–216 (раздел «Газданов и Марсель»); 2) Проблема мира и человека в творчестве Гайто Газданова и Габриэля Марселя // Точки. 2001. № 1/2.

что ныне почти невозможно возвратиться к государству чистой республики». [498]

Позднее творчество Газданова, и в особенности романы «Пилигримы» и «Пробуждение», в которых писатель становится на позиции утопического морализма, напоминает уже целый ряд коренных убеждений Г. Марселя. Французский мыслитель исходил из сущностной необходимости позиции моралиста для современного философа: «Сегодня, когда под угрозой гибели находится человек в своей целостности, необходимо обратиться к условиям, коренящимся в самой его структуре; однако эту структуру, по мнению экзистенциалистов, может постигнуть лишь моралист, но отнюдь не ученый». [499]

При этом именно моралистическая миссия экзистенциализма позволит ему, по мнению Марселя, решить основные проблемы современного человека: «... исторически экзистенциализм взял на себя именно миссию “моралиста”. Он задался целью под многовековыми наслоениями, нанесенными на лик человека историей и наукой, обнаружить его “подлинную” натуру, под превратностями случайных исторических обстоятельств вскрыть неизменный удел его существования, а также обусловленные его конечной участью “подлинные” нравственные представления и идеалы». [500]

2. Газданов и утопический морализм («Пилигримы»)

Основную тему романа «Пилигримы» намечает его английский эпиграф: «Возлюбленный Господь, дай нам силу принимать со спокойствием те обстоятельства, которые нельзя изменить. Дай нам мужество изменить те обстоятельства, которые могут и должны быть изменены. И дай нам мудрость отличать первые от вторых» (III, 297). Однако в центре романа лежит проблема изменения не отдельных обстоятельств, а возможности и необходимости преображения человека. В нем изображе-

[498] Цит. по: *Roadaut J.* Situation de Gabriel Marcel // Paru. 1950. № 59. P. 56. См. также: *Сахарова Т. А.* Проблема человека в концепциях французских экзистенциалистов // Современный экзистенциализм. Критические очерки. М., 1966. С. 303.

[499] *Marcel G.* Homo Viator. Paris, 1944. P. 211. Цит. по: *Тавризян Г. М.* Этика экзистенциализма и христианская мораль // Современный экзистенциализм. С. 320.

[500] Там же.

на судьба целого ряда персонажей, которые все отчетливо разбиваются на три группы: на тех, которые способны к перерождению, тех, которые не способны к нему, и тех, которые берутся и справляются с тем, чтобы преобразить других. К первой группе принадлежат стремящиеся только к удовольствиям Жоржетта и Виктория («ее поведение и вся ее жизнь определялись только одним: доставляло ей это удовольствие или нет» — III, 351), ко второй — Жанина и Фред, а к третьей — Роберт и Рожэ.

Жизнь героев, принадлежащих ко второй и третьей группам, описана по сценарию, в котором легко угадывается экзистенциалистское представление о постепенном акте самосознания, который происходит с некоторыми людьми, отделяя их от остальной массы, живущей своего рода животной жизнью. Впрочем, последние, разумеется, этого не осознают. «“Вчера за обедом мы ели замечательную курицу, а после обеда танцевали, — пишет Роберту его недавняя жена Жоржетта. — Мой дорогой Роберт, поймешь ли ты когда-нибудь, что такое настоящая жизнь?”» (III, 304).

Более того, за этими людьми преимущество витальности, непосредственности, которых так не хватает в начале романа Роберту (и которая роднит Жоржетту с его отцом Андрэ Бертье): «Но ему не приходила в голову мысль, — и если бы она пришла, он тотчас же отбросил бы ее, — что это преобладание отвлеченных интересов над непосредственными объяснялось отсутствием в нем той стихийной и нерассуждающей жизненной силы, которая была так характерна для его отца» (III, 306). Экзистенциальный момент существования Роберта, в сущности, еще не наступил: «До сих пор в его существовании не было, казалось, ничего, что стоило бы защищать до конца или чего стоило бы добиваться. Только в спорте, которым он много занимался до последнего времени, ему иногда удавалось заставить себя сделать огромное усилие, чтобы добиться определенного результата или выиграть состязание» (III, 305).

Совсем не случайно в самом начале романа звучат слова об «уклонении от человеческой ответственности» (III, 329). Пусть упрек аббата в отношении деда Жанины оказывается несправедливым (страницей ниже существование это оправдывается неразрывностью его связи с женой, которая вызывает ассоциации с гоголевскими Афанасием Ивановичем и Пульхерией Ивановной: «Самое главное было то, что это была двойная жизнь — ее и его, или его и ее, — и после его смерти ее собственное существование сразу потеряло то значение, которое возникло сорок шесть лет тому назад» — III, 331). Прозвучавшие слова задают камертон, присущий экзистенциальной мысли вообще и Г. Марселю, в частности:

«высший нравственный долг индивида — прямо взглянуть в глаза неизбежным страданиям, которые только и делают его человеком».[501]

В романе художественными средствами воссоздается экзистенциалистская картина общества. Здесь и череда людей, в том числе, и знаменитых, «с правильными чертами и с огромными глазами, выражавшими спокойную глупость» (III, 304), и констатация противоположности двух типов людей («она любила то, что он презирал, и не понимала того, что он любил» — III, 311), и обширные антибуржуазные пассажи, напоминающие бунинского «Господина из Сан-Франциско»: «Немного ниже был представлен египетский принц…», «“Мы плывем по огромному океану, — писала она ему с дороги в Боливию, — южная ночь, звезды, играет мексиканский оркестр…» (III, 304). При этом последние направлены против героев-обывателей, стремящихся, как, например, отец Жанины Анатолий Ковач, изменить свое место в буржуазном обществе («его личная цель состояла в том, чтобы перейти из одной категории в другую. Законность этого противопоставления казалась ему несомненной, и он был далек от стремления изменить эту систему распределения богатств» — III, 325).

В романе подчеркивается даже чисто физическое преображение человека, когда в нем пробуждается сознание («В те редкие часы, когда она оставалась одна и смотрела на себя в зеркало, она не узнавала своего собственного лица. У нее потемнели и углубились глаза; и в них появилось выражение, которого она не могла определить сама и которое, вероятно, показалось бы чужим и далеким для всех, кто так хорошо знал ее раньше…» — III, 336). Отличие от традиционной экзистенциалистской картины мира заключается в том, что это пробуждение сознания оказывается возможным не только под влиянием катастрофы и приближения смерти, но и под влиянием другого человека. И в этом Газданов противоположен в том числе и по отношению к Г. Марселю, полагавшему, что именно «заброшенность, одиночество» человека «порождают единственно осуществимые в мире, неиллюзорные ценности».[502] Решающими для Газданова в этом плане оказываются традиции русской литературной классики с ее темой преображения человека, «общения героев» и прежде всего Толстого, уже как автора «Воскресения». [503]

[501] Там же. С. 321.

[502] Там же.

[503] Ю. П. Иваск справедливо отмечал, что тему «Пилигримов», «тему нравственного перерождения человека», «можно назвать очень русской» (цит. по: V, 408).

Героев, способных к преображению, от неспособных к нему отличает постоянное сомнение в правильности их образа жизни — сомнение, которое владеет и которое укрепляется во Фреде после того сопротивления, которое ему оказывает Роберт: «Почему все это было именно так? И было ли это случайно или были какие-то причины для этого? До сих пор ему не приходили в голову мысли об этих ненужных, в сущности, вещах. Но у него всегда было сомнение в том, что жизнь, которую он ведет, действительно стоит той жестокой борьбы за нее, какую ему приходилось выдерживать. Этим он отличался от своих товарищей, и это имела в виду Жинетта, когда говорила, что он никогда не бывает доволен» (III, 385).

В романе имеет место своеобразный параллелизм линии «Роберт — Жанина» с линией «Валентина — Фред», но параллелизм этот оказывается чисто внешним: они оба принадлежат к миру «das man», и перспектива развивать Фреда нисколько не привлекает Валентину: «То, что рассказал ей Фред, было тягостно и скучно. Она думала, что знакомство с ним окажется более интересным» (III, 403). А главное, против чего направлен роман, — это именно представление о неизменности и несообщаемости тех миров, которые составляют человеческое общество — представление, безусловно, входящее в классический набор экзистенциальных идей: «Я принадлежу к уголовному миру. <…> Рожэ отрицательно покачал головой. — Это редко бывает ясно, — сказал он. — Тебе может так казаться, ты можешь в этом быть уверен, но это еще не значит, что это именно так. А потом, я лично думаю, что принадлежность к уголовному миру не есть нечто абсолютно неизменное и постоянное. Сегодня это так, завтра может стать иначе — и наоборот» (III, 430). При этом речь, в соответствии с классическим экзистенциализмом Камю и Сартра, идет не о переделке, а об освобождении человека от своеобразных оков общества: «Переделать человека нельзя. Можно постараться избавить его от тех причин, которые ему мешают быть таким, каким его создала природа» (III, 466).

Переход человека из одного состояния в другое, пробуждение его сознания изображается в романе как смерть старого и рождение нового человека: «— Одним словом, тебя больше не существует. Человек, который жил на rue St. Denis и которого звали Фредом, умер» (III, 433). Новый же человек, поднимающийся до сочувствия и даже до самопожертвования ради других людей, позиционируется Газдановым как своеобразное отрицание смерти. Рассуждение Рожэ о готовности Фреда умереть, чтобы спасти от смерти свою мать, отчасти выглядит как отзвук речей Кириллова — с той только существенной разницей, что победой над смертью объявляется не самоубийство, а готовность на смерть ради другого

человека: «Значит, существуют какие-то вещи, за которые ты готов отдать свою жизнь, то есть единственное, что у тебя есть. <...> Значит, ты продолжаешь существовать после того, как ты дошел до конца своей жизни. И я подумал тогда, что, вероятно, смерти нет. Есть страшный переход из одного состояния в другое» (III, 445).

Моралистическая доктрина Рожэ противопоставлена у Газданова как христианству, так и гуманизму: «Мне как-то сказали: вы говорите так, потому что вы христианин и потому что вы верите в Бога. Но я знал людей неверующих, знал других, которые едва слышали о христианстве и которые поступали именно так. Самое замечательное в этом то, что такая деятельность не нуждается ни в оправдании, ни в доказательстве своей пользы. Я верю в Бога, но, вероятно, я плохой христианин, потому что есть люди, которых я презираю». Рожэ развивает идею своеобразной внутренней религии, [504] религии сострадания: «огромное большинство людей надо жалеть. На этом должен строиться мир» (III, 405), «И, в конце концов, не так важно, быть может, как это будет называться: гуманизм, христианство или что-нибудь другое» (III, 447). [505]

Идея Рожэ в полной мере усваивается Фредом и становится в романе, таким образом, своеобразным рецептом спасения современного мира: «...те слова, которые ему говорил Рожэ, с каждым днем приобретали для него все более глубокое значение. Он неоднократно повторял их себе и чувствовал при этом восторженное исступление. “Этим людям надо помочь. Для меня лично в этом смысл человеческой деятельности. Огромное большинство людей надо жалеть. На этом должен строиться мир”» (III, 475). В то же время этот рецепт выглядит органичным развитием характерной для русской литературы темы преображения человека. [506]

Роман был бы слишком прямолинейно дидактичен и безнадежно утопичен, если бы Газданов не ввел в его финал шестовский мотив неве-

---

[504] По Г. Марселю, современному человеку требуется тотальная «евангелизация души» (Современный экзистенциализм. С. 319–354). См. также: *Marcel G.* Homo Viator. Paris, 1944. P. 224).

[505] Некоторые исследователи полагают, что «рассказы и романы Газданова <...> утверждают масонский взгляд на мир» (*Бугаева Л. Д.* Масонство как историко-литературная проблема: Г. Газданов и М. Осоргин // *Бугаева Л. Д.* Литература и rite de passage. СПб., 2010. С. 51). Подобные утверждения, на наш взгляд, нуждаются в дополнительном обосновании и допустимы, по крайней мере, только при условии оговорки, которую делает сама исследовательница: «масонская проблематика <...> не тематизируясь, оказывается открытой для всевозможных конкурирующих прочтений» (там же).

[506] См., например: *Быстров В. Н.* Идея преображения мира у Блока и Мережковского // Русская литература. 2003. № 3/4. С. 42–60.

дения человеком, в том числе и своей собственной судьбы. Гибель Фреда в тот самый момент, когда он, казалось бы, окончательно становится другим человеком, невольно ставит под сомнение однозначность моралистической проповеди Рожэ.[507] Заключительная фраза романа: «Тело его было разбито, руки и ноги сломаны, но лицо не пострадало, и мертвые его глаза прямо и слепо смотрели перед собой — в то небытие, из которого он появился и которое вновь сомкнулось над ним в холодной и безмолвной тьме», — обретает еще более скептический смысл, если вспомнить, что ранее именно «появлением из небытия» Рожэ назвал внутреннее преображение Фреда: «Ты был брошен в этот мир, и ты погрузился в небытие. В тех условиях, в которых ты жил, это не могло быть иначе» (III, 447). [508]

3. Газданов и оправдание «всемства» («Пробуждение»)

«Пробуждение» не случайно последовал за романом «Пилигримы», одну из центральных линий которого составляло пробуждение неразвитого сознания Жанины влюбленным в нее Робертом. В центре романа «Пробуждение» — возвращение к жизни простым человеком женщины, попавшей в бомбежку и потерявшей память. Сдвиг в постановке темы обнаруживает интерес автора уже не к интеллектуальному герою из верхов, а к «простому человеку» (если воспользоваться термином Д. Е. Максимова),[509] и не к просветительству как форме культурного обращения, а к реальному проявлению добра и служения другому человеку, требующему усилий и самоотверженности. Критики хорошо ощущали в этом романе еще большую обращенность писателя к традициям русской

---

[507] По мнению Е. Н. Проскуриной, «финальной сценой автор пытается <...> вписать “Пилигримы” в экзистенциальную парадигму» (*Проскурина Е. Н.* Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Газданова. С. 301–302).

[508] Разумеется, утопический момент в романе гораздо более значителен. Так, история успешной защиты Жанины Робертом от пытающегося вернуть ее к прежней жизни Фреда невольно наводит не только на мысли о необходимости быть сильным в борьбе за каждого человека, но и саркастические соображения о природе этой силы у Газданова. Рецептом успеха в моралистической утопии Газданова оказываются усиленные занятия спортом и владение быстрым боксерским ударом в челюсть.

[509] *Максимов Д. Е.* Тема простого человека в лирике Лермонтова // *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 113–177.

литературы, которую не может затемнить даже то обстоятельство, что все его герои — французы. Ю. П. Иваск справедливо писал о проявившемся в нем «искании положительного героя — очень русской черте в творчестве Газданова» (цит. по: V, 408).

С героиней романа мы знакомимся уже в том ее состоянии, которое иногда кажется приютившему ее журналисту Франсуа таким, что «ничего не может быть печальнее этого. Лучше проказа, лучше смерть». Франсуа задает теперь не только вопрос: «есть ли человеческая возможность ее спасти?», но и: «…в конце концов, стоит ли это делать?» (IV, 33–34). Однако именно глухота простого человека к подобным уловкам искушенного сознания и толкает Пьера на его почти безнадежную попытку: «И вот представь себе, что этому мертвому взгляду можно вернуть человеческое выражение и сделать так, чтобы оно навсегда в нем осталось. Да, это стоит каких угодно усилий» (IV, 37). Ранее герой потерял мать, но тогда он был бессилен: «Он посмотрел на ее низко наклоненную голову — и вдруг вспомнил, что так же была наклонена голова его матери, когда он однажды в сумерках вернулся домой…» (IV, 36).[510]

4. Праведник и Галатея

Как и в «Пилигримах», сюжет «Пробуждения» откровенно ориентирован на миф о Пигмалионе и Галатее. «— И к этому нужно еще прибавить какую-то глупейшую манию величия: дескать, я, Пьер Форэ, я создал эту женщину, я дал ей жизнь» (IV, 62), — говорит главный герой после выздоровления Мари. В «Пилигримах» эти отсылки к мифу были даны через посредство пьесы Б. Шоу: «Дома он диктовал ей целые страницы, которые она послушно писала, объясняя ей, почему одни слова надо произносить так, а другие иначе, почему следует употреблять эти выражения, а не те. <…> Она обладала способностью быстро усваивать, по крайней мере, внешне, все, что она слышала, и он с удовольствием замечал, что она постепенно теряет ту манеру говорить, которая была для нее характерна вначале и по которой можно было безошибочно определить ее социальное положение» (III, 377). В «Пробуждении», где речь идет не о преображении личности, а о возвращении к жизни, естественно, вступают в действие недвусмысленные аллюзии, отсылаю-

[510] Ранняя смерть матери Габриэля Марселя на всю жизнь осталась для него невосполнимой утратой, как и смерть отца для Газданова.

щие к народной сказке, сюжет которой хорошо известен по пересказу в «Аленьком цветочке» С. Т. Аксакова: [511] «На смутно белеющем циферблате стенных часов стрелки показывали без четверти десять. Теперь ясно, что Анна не вернется. <…> С порога голос Анны сказал: — Пьер, вы здесь? Вместо ответа она услышала глубокий, хриплый звук, похожий, как ей показалось, на сорвавшийся стон. <…> — Я вас больше никогда не оставлю» (IV, 133).

Как и в «Пилигримах», в «Пробуждении» красота реального человеческого добра и сила подлинного чувства противопоставлена слепому следованию абстрактным христианским догмам. В этом смысле его главный герой Пьер внутренне противоположен бывшему мужу Мари-Анны Жаку: «Она краснела каждый раз, когда ее рука касалась его руки, но Жак, казалось, этого не замечал или не хотел замечать. Он много говорил о христианском долге, о том, чем человечество обязано церкви, о том, что назначение человека на земле — для тех, кто не живет в заблуждении и химерах, для тех, кто знает, что жизненный путь начертан божественным промыслом, — это семья и выполнение христианских обязанностей» (III, 90).

Обретение главной героиней ее потерянной памяти оказывается, впрочем, не простым «пробуждением» к прежней жизни, а сотворением нового существа, каким начинает себя ощущать Мари-Анна под влиянием жертвенной любви Пьера: «— Пьер, вы знаете, что? Вы, может быть, правы, может быть, действительно меня зовут Мари» (IV, 97). После «пробуждения» Анна, которую муж не любил и бросил одну в Париже незадолго до его оккупации немецкими войсками, ощущает себя другим человеком. «У меня такое впечатление, что я вспоминаю чью-то чужую жизнь, которая кончилась несколько лет тому назад» (IV, 103), — формулирует героиня свои новые ощущения.

О том, что возвращение героини к жизни становится ее перерождением, в романе сказано прямо: «после своей долгой болезни, во время которой ее возвращение к жизни странным образом проявлялось в ощущении того, что она умирает…» (IV, 87). Немаловажно и то, что сама героиня удивляется: «И почему теперь у нее не оставалось даже отдаленного сожаления об этом исчезнувшем мире, в котором проходила ее жизнь? Может быть, это было последствием того небытия, в котором

---

[511] В собрании «народных русских сказок» А. Н. Афанасьева этот сюжет развивается в сказках «Перушко Финиста, ясна сокола» и «Заклятой царевич». Он присутствует и в западном фольклоре и не раз использовался в искусстве XX века (наиболее известный случай — бродвейский мюзикл «Beauty and the Beast»).

она провела столько лет и о чем ей говорил Пьер? Может быть, она потеряла теперь способность чувственного воспоминания об этом, как люди теряют зрение или слух?» (IV, 79). Все это, разумеется, только укрепляет экзистенциальные обертоны в истории «пробуждения» героини, но в то же время и актуализирует некоторые ее отличительные особенности.

«Пробуждение» — роман о Праведнике и Прекрасной Леди, но оба центральных героя лишь в ходе романа становятся ими. Здесь уместно привести мысль Г. Марселя: «Все происходит в действительности между мной и мной самим. Правда, при этом нам лишний раз приходится убедиться в двусмысленности понятия "Я сам", в его исконной нетождественности себе».[512] Иначе говоря, высвободившаяся рефлексия индивидуума направлена на освещение разрыва, трагического несоответствия между наличным существованием субъекта и возможным подлинным моральным бытием, разрыва между тем, чем он является, и тем, чем он был бы, став самим собой. «Благодаря внутренней мобилизации, — пишет Марсель, — я занимаю позицию по отношению к собственной жизни. Я как бы выскальзываю из нее. Высвободившись, я уношу с собой все, чем я являюсь и чем жизнь моя, возможно, не была...»[513] Так и газдановская героиня после перерождения обретает более подлинную идентичность, чем та, которая была у нее до болезни. Это же, в сущности, происходит и с Пьером.

Полемика с атеистическим экзистенциализмом выражается в романе в том, как преломляется в нем понятие абсурда: «— Я пью за тех, кто верит в чудеса. **Я пью за то, что может казаться абсурдом, и за торжество этого абсурда над действительностью.** Я пью за непобедимую силу иррациональных и нелепых чувств, которые во всем противоречат так называемому здравому смыслу» (IV, 120). Важнейшее понятие экзистенциализма «абсурд», которым широко пользовался в том числе и Камю в «Мифе о Сизифе», употреблено здесь в совсем ином значении.

Защита самостоятельного значения эмоционального мира и одновременно традиционное для Газданова разоблачение рационализма [514] проходит красной нитью через весь роман, и в частности, проводится

[512] *Marcel G.* Le Mystére de l'Etre. Paris, 1951. V. 1. P. 76. См. также: Современный экзистенциализм. С. 333.

[513] *Marcel G.* Un changement d'espérance. A la rencontre du réarmament moral. Paris, 1958. P. 6.

[514] Например, в «Ночных дорогах» Платон высказывал убеждение в том, что картезианские идеи «принесли большой вред нашей мысли» (I, 510).

через образы мужа и отца Анны: «Ей казалось, что он сознательно вычеркивал из жизни, — вернее, из своего понимания жизни, — именно то, что придавало ей ценность и, в частности, огромную силу человеческих чувств, которую он находил недостойной ни внимания, ни даже того изучения, какого, по его мнению, заслуживала все-таки эллинская культура <…>. К литературе, которую так любила его дочь, он относился с неизменным пренебрежением», «“Дисциплина мышления”, “логические выводы”... Эти слова звучали теперь с особенной неубедительностью» (IV, 82).

По этой линии в романе идет и спор с христианством: «“Эмоциональная жизнь имеет только чисто функциональную ценность”, “Христианство — это победа над чувственным миром”. Анна не могла спорить ни со своим отцом, ни с аббатом, объяснявшим ей смысл Откровения святого Иоанна. Каждый из них без труда доказал бы ей, что это именно так, как он говорит. С одной стороны, это было отрицание искусства, с другой — проповедь аскетизма, и, в конце концов, может быть, действительно надо было примириться с этой неизбежностью осуждения всего, что так влекло ее к себе? Но она не могла этого сделать» (IV, 89).[515] В связи с газдановским романом вспоминается одно из центральных понятий христианского экзистенциализма Г. Марселя — «recueillement» (внутренняя сосредоточенность, уравновешенность, необходимые для истинного познания), весьма характерный для экзистенциализма сплав гносеологического и этического. «Recueillement» — это позиция, с которой должно вестись познание, душевное состояние прозревшего человека, прошедшего через все лишения, умудренного пережитым. Сам Марсель говорил, что в связи с ним невольно напрашивается термин «обращение», хотя ему и не следует придавать собственно религиозного смысла. Важнейшим в этом состоянии является чувство внутренней сосредоточенности, волевого усилия, когда, по-новому взглянув на сложившуюся нестерпимую ситуацию, человек признает «невозможность вынести в адрес виновных простое суждение, безапелляционный приговор, до этой минуты казавшиеся закономерными».[516]

[515] Г. Марсель, как и Шестов, и Газданов, не делал никакого различия между идеологиями; все они представлялись ему проявлениями фанатизма. См.: Современный экзистенциализм. С. 334. Любопытно, что фамилия газдановского героя «Форэ» в сознании живущего во Франции читателя вызывала ассоциации с французским композитором Форе (1845–1926), написавшим в том числе и оркестровую пьесу «Пробуждение» (см.: IV, 674), а имя этого композитора — Габриэль.

[516] *Marcel G.* Le Mystére de l’Etre. P. 147. См. также: Современный экзистенциализм. С. 334.

Значительное место в романе занимает тема «среднего француза»: «кроме этих обязанностей, подумал Франсуа, у Пьера был вид человека, у которого не может быть в жизни решительно ничего, что резко отличало бы его от других, самых обыкновенных существований, вплоть до профессии. Именно людей такого облика социологи и журналисты называют средними французами. “Если вы поставите этот вопрос среднему французу...” — “Если вы спросите среднего француза, что он об этом думает...” — “Огромное большинство так называемых средних французов...” — где он читал эти слова? Он сделал усилие и вспомнил: это была статья в журнале, автор которой, известный социолог, доказывал, что в условиях современной цивилизации неизбежно вырабатывается средний тип людей, у которых нет резко выраженной индивидуальности, которым поэтому закрыт путь к известности и которые всегда остаются на своих скромных местах — рабочие, служащие, мелкие коммерсанты» (см.: IV, 70–71).

Есть основания полагать, что статья, которую припомнил Франсуа или к которой, по крайней мере, восходит выше приведенный дискурс, была напечатана гораздо раньше и в России. Газданов, безусловно, был знаком с мыслями К. Н. Леонтьева, сформулированными, в частности, в его известной статье «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения». И в романе содержится недвусмысленная коррекция одной из главных идей Леонтьева: «…В современном обществе формируется именно тот тип среднего человека, на который так часто ссылаются и которому одинаково чужды и непонятны и подвиг, и преступление, и душевное благородство, и крайняя душевная низость. Современный мир, писал автор статьи, характеризуется все возрастающим числом именно таких людей, общественных животных, если пользоваться терминологией Аристотеля. И если это будет продолжаться, то культуре, и в частности искусству, грозит опасность иссякнуть. Уже в наши дни трудно представить себе появление Софокла, Леонардо да Винчи, Шекспира, — не потому, что больше не может быть таких гениев, а оттого, что для современной цивилизации характерна тенденция нивелирования человека. История человечества — это история преступлений и подвигов, это Библия, это Аттила, это Иоанн Грозный, Наполеон, зловещие призраки, время которых кончилось... Мы вступаем в эпоху торжества среднего человека, когда десятки миллионов людей будут жить совершенно одинаковой жизнью, в одних и тех же условиях и даже внешне станут похожи друг на друга, как это наблюдается уже теперь в некоторых промышленных центрах земного шара <…>. Все это Франсуа вспомнил в

несколько секунд и, вернувшись к началу своих размышлений, подумал, что по своему внешнему облику и по своей профессии Пьер был именно одним из тех средних людей, о которых была написана эта статья» (IV, 71–72). Трудно не ощутить и в этих словах отзвук леонтьевской концепции «цветущей сложности». Однако сходным образом «среднего человека» критиковали экзистенциалисты. В противоположность русскому мыслителю (и европейским экзистенциалистам) Газданов находит, что сказать, в защиту этого «среднего европейца».

Защита Газдановым «среднего человека» развернута в споре Франсуа с психиатром, полагающим, что у Пьера нет «резко выраженной индивидуальности <…> нет честолюбия, у него нет личной цели в жизни. В нем нет, если хочешь, какого-то творческого начала. Он должен жить не для себя, а для кого-то другого — и в этом он находит удовлетворение. Ты понимаешь, говоря образно, он смотрит в эту чужую жизнь и только там он видит отражение самого себя — искаженное, неправильное, частичное, но все-таки отражение. Полноты образа тут нет, и его личные возможности наполовину парализованы» (IV, 109).

Зато, по мнению Франсуа, Пьер «способен сделать то, чего мы с тобой сделать не можем, и именно потому, что в нем есть творческая сила, которую ты у него отрицаешь. Он способен создать и построить мир, ты понимаешь? Какую волю надо было иметь, чтобы сделать то, что он сделал! Какой огромный запас душевной силы! Если хочешь, он действительно живет не для себя. Но что значит жить для себя? И для кого, в конце концов, он строит тот или иной мир? Ты понимаешь, что это такое — победа над небытием?» (IV, 110). И симптоматично, что именно оппонент Франсуа в этом споре, психиатр, заканчивает его тем, что высказывает мысль, близкую к авторской позиции, о том, что эта победа возвещает перерождение и самого Пьера: «Я думаю, что после того, что он сделал, Пьер, может быть, наконец, найдет себя» (IV, 111). Путь к обретению собственной идентичности лежит, по Газданову, через «другого» человека.

Пьер совсем не принадлежит к тем людям, которые принимают нормы, которые они застали готовыми, сформировавшимися без их критического участия.[517] И, конечно, совсем не случайно он носит имя самого теплого, но и самого независимо мыслящего толстовского героя: «Большинство, с кем он сталкивался в своей жизни, или вообще не ставили себе никаких вопросов, не стараясь понять подлинного смысла того, что видели или чувствовали, или были чужды всяких сомнений и у них были готовые ответы на все» (IV, 74). Напротив, он, как того и требует

[517] Современный экзистенциализм. С. 337–338.

философия экзистенциализма, решительно и бескомпромиссно размежевывается с этими моральными лжесущностями.

Не бросающаяся в глаза «индивидуальность» «среднего человека», способного, в отличие от многих самых развитых людей, к реальному действию на благо других людей, подчеркивается восприятием Пьера Анной: «Еще некоторое время тому назад она думала, что, если бы она встретила Пьера на улице, она никогда не запомнила бы его лица. Теперь ей казалось, что она никогда не забыла бы его небольшие, широко расставленные глаза, линию его мягких губ, его улыбку…» (IV, 114).

5. Спор о благодати (Русский экзистенциализм против Блаженного Августина)

Романы «Пилигримы» и «Пробуждение» занимают в творчестве Газданова место, аналогичное «Идиоту» и «Братьям Карамазовым» в творчестве Достоевского. Это нечто вроде попытки создать образ «положительно прекрасного человека». В «Пробуждении» эта установка даже отозвалась в самом тексте романа: Анна убеждает скептика журналиста Франсуа в необходимости «положительной философии». Весьма характерно, что в ответ Франсуа ссылается на одного из самых высоко ценимых Газдановым авторов — Блаженного Августина: [518] «— Вы должны, мне кажется, и у вас для этого есть все данные, это преодолеть и создать для себя самого какую-то положительную философию, которая была бы важнее, чем эта отрицательная оценка. — Это мне напоминает спор блаженного Августина с Пелагием о благодати, — сказал Франсуа. — Но Пелагий еретик, как вы знаете» (IV, 125). В этом споре Августин, как поясняют нам авторы комментария, «отстаивал идею необходимости Божественной благодати, которая выводит человека из состояния греховности и тем самым спасает; Пелагий же делал акцент на свободе воли и нравственно-аскетических усилиях самого человека, отрицая наследственную силу первородного греха» — IV, 679). К этому комментарию необходимо добавить следующее.

Спор Пелагия с Августином относился к учению последнего о непреодолимой Божественной благодати, которая не требует активного участия человека. Солидаризируясь с подобной критикой Августина, В. С. Соловьев, например, писал, что христианство по существу своему

---

[518] См., например, свидетельство об этом А. О. Маршака (V, 455). Также см.: *Орлова О.* Газданов. С. 211.

понимает высшую задачу человеческой жизни (то, что теологически называется «спасением»), как дело *богочеловеческое,* непременно требующее полноты участия как божественного, так и человеческого начала». Хотя в ереси был уличен именно Пелагий, Августин, которого, между прочим, некоторые средневековые толкователи упрекали в манихействе, в сущности, по авторитетному суждению Соловьева, не был «в споре своем с Пелагием и его учениками всецело истинным представителем христианского сознания».

Ученики и последователи Пелагия в свою очередь также, по мнению Соловьева, удалялись от подлинного христианства, но в другом отношении: «они забывали, что это формально самостоятельное человеческое начало может иметь положительное содержание и достигать должных результатов не от себя, а лишь через внутреннее и действительное участие человека в существенном добре, всецело содержащемся в Боге». У Соловьева учение Пелагия вызывало следующее ироническое сравнение: согласно ему, Бог представляется «в виде добросовестного, но живущего в другой стране опекуна, который издали заботится о благосостоянии своего питомца, никогда с ним не встречаясь». [519]

Важно иметь в виду контекст, в котором прозвучали выше приведенные слова газдановского героя. В ходе разговора с Анной и Пьером Франсуа развивает идеал «собственного душевного оазиса», в котором человек огражден, «насколько это возможно, от вмешательства этого государственного аппарата» и забывает обо всем дурном. При этом он оговаривается, что сам таким не создан, в то время как у Пьера «этот оазис существует» (IV, 124–125). Возражая ему, Анна говорит: «Допустим, что ваш мрачный взгляд на вещи совершенно оправдан. Но это отрицательное суждение о многих вещах — это только одна часть вашей задачи, вашего назначения на земле» (IV, 125). И именно здесь звучит ее ремарка о необходимости «положительной философии».

Таким образом, ассоциация со спором Августина с Пелагием возникает у Франсуа в споре о способности человека к преодолению собственной греховности. В реплике Анны: «Вы должны, мне кажется, и у вас есть все данные, это преодолеть и создать для себя какую-то положительную философию…», — ключевые слова: «вы должны…». На самом человеке лежит ответственность борьбы со злом. Именно это вызывает у Франсуа ассоциации с учением Пелагия. В ответ он напоминает, что оно было признано ересью, и прибавляет: «Да, конечно, нужно было бы

[519] *Соловьев В. С.* Пелагий // Христианство. Энциклопедический словарь. М., 1995. Т. 2. С. 379–380.

это преодолеть. Но не все это могут». И, наконец, в этот спор вступает Пьер, который говорит Франсуа: «Конечно, не все <…>. Но ты, я думаю, — больше, я уверен, — ты это можешь» (IV, 125).

В конце концов, Пьер бросает критическую реплику об Августине: «он всюду пишет — да, я грешен, но Ты, Господи, Ты знал это — и так далее — так, точно у Господа Бога было только одно занятие — следить за тем, что делает или чего не делает блаженный Августин» (IV, 125). В контексте вышеприведенного разговора это аргумент в пользу позиции Пелагия, который критиковал Августина именно за возведение всей ответственности на одного Господа. Принимая это во внимание, а также учитывая то, что Франсуа испытывает в конце этого вечера «что-то похожее на начало нового понимания жизни» (IV, 126), вся эта дискуссия оказывается лишь теоретическим базисом для осмысления реального добра вообще и практического деяния Пьера, в частности. В образе главного героя воплощен характерный для Пелагия идеал активного волеизъявления. Одновременно художественная философия романа вызывает ассоциации с идеей «индивидуального поступка», характерной для Г. Марселя. [520]

В годы после второй мировой войны как русская традиция экзистенциального мышления в лице Газданова (*ПАВ*, 1947–1948), так и западноевропейская — в лице Камю («Чума», 1947) отказываются от прежней зачарованности смертью и абсурдом. Тем не менее, при всей коррекции некоторых положений экзистенциальной философии, некоторые из них — начиная хотя бы с понятия, вынесенного в заглавие анализируемого газдановского романа, — ощущаются как первоначальный каркас. Если верх в романе, в конце концов, берет позиция Пелагия, то тем самым Газданов лишний раз подчеркивает, что теперь солидаризируется не столько с атеистическим, сколько с христианским и моралистическим экзистенциализмом. Это почувствовали и первые читатели романа. Так, Р. Б. Гуль писал о нем Газданову 8 августа 1965 г.: «И как хорошо, что нет ненавистных мне — скептических и цинических нот (не люблю эту философию)» (V, 127). [521]

---

[520] «Ценность, — писал комментатор Г. Марселя Эдгар Сотио, — апеллирует к единичному сознанию, включенному в частный поступок; она воплощается в индивидуальном поступке, совершить который надлежит только данной личности — и никакой другой» (*Sottiaux Ed.* G. Marcel, philosophe et dramaturgue. Paris, 1956. P. 337.)

[521] При этом главный герой «Пробуждения» вызывал у Гуля самые широкие ассоциации с христианской мыслью и литературой, не исключая и католического романа: «Мне, в частности, очень понравились в романе места — какие-то паскалевские, пегистские, что-то перекликающиеся с “Дневником сельского кюрэ” Бернаноса — в Пьере» (V, 127).

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

ТРАНСКУЛЬТУРНЫЙ ДИСКУРС ГАЗДАНОВА



1. Русские писатели-младоэмигранты и транскультурация

Одной из самых актуальных, недостаточно изученных и не получивших пока должного теоретического освещения проблем изучения литературы русского зарубежья представляется проблема культурной идентичности многих писателей. Применительно к его старшему поколению, эмигрировавшему уже сложившимися авторами, проблема эта более или менее ясна, хотя тоже лишь до тех пор, пока речь идет о таких хранителях и продолжателях русской духовной традиции, как И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев; уже случай И. А. Бунина не столь однозначен.

Однако вопрос оказывается гораздо более сложным, как только мы обращаемся к младшему поколению писателей первой русской эмиграции, становление которого происходило за границей и нередко под сильным влиянием западноевропейских литератур. [522] Крайними и сравнительно более определенными вариантами культурной самоидентификации здесь являются случаи В. В. Набокова и Л. Тарасова (Анри Труайа), хотя и они не являются такими простыми, как кажутся.

Любопытную попытку интерпретации англоязычного творчества Набокова представляет собой статья М. Н. Виролайнен «Англоязычие Набокова как инобытие русской словесности». [523] Исследовательница убедительно показывает, в частности, что роль русских вкраплений в английский текст «Ады», «состоит в том, чтобы не дать монолитной субстанции английской речи предстать в качестве самодостаточного бытия». Однако сделанный из этого вывод: «русские вкрапления напоминают о том, что английский язык романа суть превращенная форма, а сохранившиеся в ней русские словечки и фразы — рудиментарные

---

[522] Из работ последнего времени на материале литературы русского зарубежья этот вопрос, в частности, дискутируется в следующих статьях: *Мулярчик А. С.* Литература русской эмиграции во взаимодействии с культурой стран Запада // Культурное наследие русской эмиграции: 1917–1940. М., 1994. Кн. 2.; *Овчаренко О. А.* Русская литература XX в. на родине и в рассеянии // Теоретико-литературные итоги XX века. М., 2003. Т. II. С. 320–357.

[523] *Сахаров В. И.* В. В. Набоков — русский писатель // Культура русской эмиграции. М., 1998.

остатки формы исходной. Их присутствие в тексте сигнализирует, что английская речь романа — инобытие речи русской»,[524] — представляется красивым, но недоказуемым и невероятным допущением.

Во-первых, в большинстве англоязычных романов Набокова таких «вкраплений» нет. Во-вторых, всякий англоязычный роман, если он написан на настоящем английском языке, представляет собой явление полноценного бытия прежде всего именно этого языка со всеми присущими ему особенностями и культурными ассоциациями: можно по-разному оценивать в нем присутствие отдельных «вкраплений» другого языка или интертекстуальных отсылок к другим национальным литературам, непонятных или недоступных англоязычному читателю, однако общего положения дела это не меняет. Оно могло бы обстоять так, как его изображает исследовательница, если бы билингвизм Набокова был субординативным, при котором «говорящие воспринимают второй язык через призму родного: понятия соотносятся с лексическими единицами родного языка, а последние — с единицами второго языка», [525] как у одного из его героев Пнина. Однако у писателя, во всяком случае после его переезда в США, был координативный билингвизм, при котором «два языка совершенно автономны, каждому соответствует свой набор понятий, грамматические категории двух языков также независимы». [526]

Если английский язык был для Набокова всего лишь «инобытием русской речи», то возникает вопрос, почему он никогда так и не вернулся в нее, даже покинув США, как это сделал, например, А.Стриндберг, добившись успеха в литературном творчестве на французском языке? Быть может, исследовательница хотела сказать, что, как Стриндберг — французским языком, Набоков воспользовался английским «за неимением универсального языка», [527] и не имея намерения стать американским писателем? Однако такого перехода не бывает без «особого пристрастия» к новому языку, как это показывает и случай Стриндберга, так что вряд ли стоит сводить его роль только к служебной. [528]

И в «Аде», и в других англоязычных романах Набокова основной текст рассчитан прежде всего на западного англоязычного читателя.

---

[524] *Виролайнен М. Н.* Англоязычие Набокова как инобытие русской словесности // *Виролайнен М. Н.* Речь и молчание. СПб., 2003. С. 463.

[525] *Беликов В. И., Крысин Л. П.* Социолингвистика. М., 2001. С. 56.

[526] Там же. С. 57.

[527] *Strindberg A.* Oeuvres autobiographiques. Paris, 1999. T. 2. P. 1199.

[528] О случае А. Стриндберга см.: *Казанова П.* Мировая республика литературы. М., 2003. С. 158–160.

Многие из набоковских аллюзий понятны лишь англоязычному читателю и гораздо реже доступны русскому, знающему английский язык. И следовательно, верно лишь первое из утверждений исследовательницы: русские вкрапления призваны не дать монолитной субстанции английской речи предстать в качестве самодостаточного бытия, однако англоязычные романы Набокова представляют собой не «свое другое», не «превращенную форму исходного качества», [529] а абсолютно «другое» свое, в котором последнее слово означает связь не с русским языком, а только с личностью автора. Таким образом, англоязычные романы Набокова свидетельствуют отнюдь не о русскости или «американскости» его культурной самоидентификации, а о ее сложности и неоднозначности. Поздний Набоков скорее предстает писателем со сформировавшейся англосаксонской культурной идентичностью, которая у него каким-то непостижимым образом сосуществовала с русской.

Отнюдь не однозначен и случай Газданова, но, к сожалению, он до настоящего времени почти не был исследован. Отчасти вследствие этого даже в работах осетинских исследователей встречаются иногда следующие нелицеприятные оценки писателя: «Газданов, с нашей точки зрения, — личность глубоко трагическая в силу (помимо общеизвестных исторических факторов) двух особых объективно сложившихся обстоятельств, а именно: во-первых, в силу того, что не имел национальной почвы (с рожденья потерял осетинские корни, но и ни русским, ни французом не стал, несмотря на проживание в России 16 лет, во Франции — 52); во-вторых, в силу того, что не имел прочной идеологической базы, идейной опоры, несмотря на начитанность и эрудицию».[530] Необходимость менее однозначного, как и в случае с Набоковым, освещения этой темы проистекает также из того сложного отношения, которое Газданов и его творчество вызывали со стороны современников. Так, по воспоминаниям Б. К. Зайцева, Газданов «впечатление странное производил: иностранец, хорошо пишущий на русском языке...»,[531] а А. М. Ремизов разыгрывал шутливые сцены неуверенности в конфессиональной принадлежности Газданова. [532]

---

[529] *Виролайнен М. Н.* Англоязычие Набокова как инобытие русской словесности. С. 445.

[530] *Гассиева В. З., Калоева Л.* Газданов и Достоевский: (Достоевский в публицистике и художественном мире Газданова) // Дон. 2007. № 12. С. 205.

[531] Цит. по: *Орлова О.* Газданов. С. 175.

[532] В выступлении Газданова на радио «Свобода» «О Ремизове» речь идет о «молодом писателе, кавказце по происхождению, но выросшем и воспитывавшемся в России, которого родной язык был русский» (IV, 407–408), однако совершенно ясно, что речь идет о самом Газданове. Ср.: *Попов И.* Газданов и Ремизов: Мифологическое сознание // Хронос

Между тем нет никаких оснований упрекать писателя в отсутствии внутренней цельности и апатридстве — тем более учитывая его принципиальную устремленность к тому, чтобы создавать «литературу в ее не европейском, а русском понимании» (I, 750). Внутренняя цельность у Газданова была, но это цельность иного порядка — цельность человека современного, глобализирующегося мира. При этом значение творчества Газданова — как и творчества Набокова — не в последнюю очередь заключается именно в том, что оно представляет собой глубокую рефлексию по поводу его собственного положения между различными культурами.

Как и многие другие писатели середины XX века — такие, как, например, ирландцы Дж. Джойс и С. Беккет, поляк Джозеф Конрад, бельгиец Анри Мишо, румын Е. М. Чоран, швейцарец Ш. Ф. Рамю (не говоря уже о многих современных писателях),[533] — Газданов может быть лучше понят, исходя из современных теорий: «номадологии» Ж. Делеза и Ф. Гваттари, «пограничного мышления» / критической теории глобализации В. Миньоло, «контромодерности» Хоми Бабы, «трансмодерности» В. Дусселя и транскультурации Ф. Ортиса. С близких позиций подходит к Газданову В. Б. Земсков: «Газданов и писатели его поколения, утратив родину, оказались в положении *экстерриториальности* <...> или *детерриториальности*, если употребить понятие, которым оперировали впоследствии французские постмодернисты...» [534]

Понятие «транскультурации» введено кубинским антропологом Ф. Ортисом, который сформулировал его еще в 1940 году в качестве альтернативы общепринятым тогда концепциям аккультурации.[535] Как писал В. Миньоло, «транскультурация может быть представлена как особый тип пограничного мышления, а пограничное мышление выражает необходимость в выработке эпистемологии подавленных, мышления за границами дихотомий, явившихся результатом “оксидентализма”, как

[Сайт]. Русская национальная философия в трудах ее создателей. URL: http://www.hrono.info/text/ru/popov0904.html (дата обращения: 16. 06. 2010).

[533] См.: *Тлостанова М. В.*: 1) Проблема мультикультурализма и литература США конца XX в. М., 2000; 2) Постсоветская литература и эстетика транскультурации. Жить никогда, писать ниоткуда. М., 2004; 3) От философии мультикультурализма к философии транскультурации: Учебно-методический модуль. М., 2008.

[534] *Земсков В. Б.* Писатели цивилизационного «промежутка»: Газданов, Набоков и другие // Гайто Газданов и «незамечененое поколение»: писатель на пересечении трпадиций и культур. Сборник научных трудов. М., 2005. С. 11.

[535] *Ortiz F.* Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar. Durham, N. C.: Duke University Press, 1995.

всеохватного воображаемого современной / колониальной мировой системы, воображаемого, которое всячески преувеличило достижения "современности" и отвлекало внимание от ее темной стороны — колониальности». [536] По мысли Ж. Деррида, транскультурация не стирает различия между культурами, но, напротив, привлекает к ним внимание, основывая на нем творческий игровой процесс.[537] Разумеется, к литературе русских писателей-младоэмигрантов все эти теории имеют лишь некоторое, но далеко не отдаленное отношение.

Как отмечает В. Б. Земсков, Газданов, как и Набоков, «до времени вписывается в еще одно, возникшее уже на наших глазах в процессе глобализации, явление транс-национальной, или еще по-иному — "гибридной", литературы как результата межкультурных взаимодействий». Не случайно понятие *детерриториальности,* впоследствии взятое на вооружение французскими постмодернистами, как отмечает исследователь,[538] было употреблено (в варианте: «экстерриториальность») еще в статье В. С. Варшавского «О прозе "младших" эмигрантских писателей». [539] Тем более применимо оно к Газданову — осетину, родившемуся в Петербурге и не знавшему осетинского языка, этническая и культурная идентичность которого изначально не совпадали.

Как мы видели в предыдущих главах, Газданов далеко не в последнюю очередь строил свое художественное высказывание на материале культурных различий. Однако в отличие от классических интеркультурных романов Г. Джеймса и С. Моэма, его романы представляют собой своего рода транскультурный дискурс. Термин «дискурс» употреблен в данном случае в значении «дискурс как высказывание», при котором дискурс является «целостной совокупностью функциональных организованных, контекстуализированных единиц употребления языка».[540] В романах Газданова мы находим не одну такую совокупность единиц употребления языка, направленную на то, чтобы воплотить транскультурное сознание носителя этого дискурса. Термин «дискурс», а не, например, «поэтика», используется в данном случае потому, что «целостная

[536] *Mingolo W.* Local Histories Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking. Princeton: Princeton University Press, 2000. P. 208. Цит. по: *Тлостанова М. В.* Постсоветская литература и эстетика транскультурации. С. 29.

[537] *Derrida J.* Dissemination / Ytans. B. Johnson. Chicago: Chicago University Press, 1981. P. 212–213.

[538] *Земсков В. Б.* Писатели цивилизационного «промежутка»: Газданов, Набоков и другие. С. 11.

[539] Современные записки. Париж, 1936. Кн. 61. С. 410. Отмечено: Там же. С. 14.

[540] *Макаров В.* Основы теории дискурса. М., 2003. С. 86.

совокупность функциональных организованных, контекстуализированных единиц употребления языка» в некоторых произведениях Газданова имеет транскультурный характер и по форме, и по содержанию. Поэтика двуязычия и тематика культурных превращений соединяются в таких произведений в синтетическое явление, которое мы и пытаемся определить посредством этого нового понятия.

То, что сознание самого Газданова имело транскультурный характер, то есть соединяло в себе в причудливой мозаике элементы, существовавшие на разных языках и относившиеся к самым разным культурным традициям, несомненно. В его творчестве наиболее непосредственно это выражалось в частичном двуязычии некоторых его произведений. Декларация Газданова о «литературе в ее не европейском, а русском понимании» и его принципиальная приверженность русскому языку все же несколько дезориентировали исследователей. Существование французского автоперевода книги «На французской земле» (в котором она впервые и была опубликована) или то обстоятельство, что диалоги «Ночных дорог» были первоначально написаны преимущественно по-французски, причем на арго, учитывается ими не в полной мере.[541]

2. «Вечер у Клэр» и «История одного путешествия»

Представляется, что именно билингвизм Газданова, а также рефлексия по поводу интеркультурных межличностных отношений русских и французов и транскультурных метаморфоз, которые происходят с человеком в инокультурной среде, не в последнюю очередь и сделали его писателем. Его первый роман «Вечер у Клэр», в противоположность широко распространенным представлениям, — произведение не столько о дореволюционной России и даже не столько об увлечении героя француженкой Клэр, сколько о его «романе» с Францией.

Как известно, прототипом Клэр была русская Татьяна Пашкова, в которую Газданов был влюблен в Харькове, которую прозвали «Клэр» за светлые волосы, которая осталась в России и которой вплоть до начала

[541] *Газданов Г.* Ночная дорога // Современные записки. 1939. № 69; 1940, № 70. Это было тем более ново, что «в классическом русском варианте французский язык был ориентирован не на язык парижан, а оставался в пределах “высокого стиля”» (*Цивьян Т. В.* К структуре иностранной речи у Достоевского // *Цивьян Т. В.* Семиотические путешествия. СПб., 2000. С. 17).

1930-х годов он писал письма.[542] Следовательно, реальная автобиографическая основа произведения толкала Газданова в сторону такого любовного сюжета, который позволил бы развить ностальгические мотивы. Однако писатель решительно преобразует ее, и именно потому, что художественная проблематика романа лежит в совершенно иной плоскости. Дореволюционная жизнь героя-рассказчика описана не столько с ностальгией, [543] сколько как вариант судьбы Будды, теряющего интерес к жизни после смерти отца и обретающего его по-настоящему только за пределами его чудесного замка — России. [544]

М. Мамардашвили как-то заметил: «Надо людям дать жить внутри своей культуры… А меня спросили?.. Может быть, я как раз задыхаюсь внутри этой вполне своеобычной, сложной и развитой культуры?»[545] Герой «Вечера у Клэр» если и не задыхается в пределах собственной культуры, то все же живет метафизической надеждой на существование иной культуры, в которой обычные экзистенциальные законы бытия не соблюдаются. Рассуждая в терминах межкультурной коммуникации, можно сказать, что первый роман Газданова — проявление аттракции русского к французской культуре, приводящей его в состояние бикультуральности, в котором он по-новому осознает и осмысляет свою русскую природу. Весь двуязычный речевой строй «Вечера у Клэр» символизирует именно это.

В характеристике главных героев романа четко обозначены этнокультурные различия между ними, но одновременно намечено, хотя и лишь в самом общем виде, тяготение героя-рассказчика к французской культуре и языку. Характерно замечание о романе Джона Глэда: «читая его, чувствуешь, насколько автор пропитался культурой приютившей его страны».[546] Сам по себе любовный роман героя-рассказчика несет на себе черты его увлечения Францией. «Это ощущение: “Клэр = Париж” — почти необъяснимо, — верно подметил С. Р. Федякин. — В знаменитом газдановском романе оно передано не мыслями героя, не столкновением или совмещением образов (хотя отчасти — и этим тоже), но, главным

[542] *Фремель Т. В.* Вечера у Клэр (Из воспоминаний о Газданове). С. 235). Разумеется, помимо Пашковой, у Клэр мог быль и другой прототип — предмет его увлечения во Франции, но об этом нам ничего неизвестно.

[543] Ср. иную точку зрения на этот вопрос: *Сухих И. Н.* Клэр, Машенька, ностальгия // Звезда. 2003. № 4. С. 218–227.

[544] Подробнее об этом см. в главе «Газданов и буддизм».

[545] *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. М., 1992. С. 335, 337.

[546] *Хазанов Б., Глэд Д.* Допрос с пристрастием. Литература изгнания. М., 2001. С. 152.

образом, — композицией. Роман начинается с имени возлюбленной и с образа города. <…> Клэр и Париж сцеплены воедино первым же абзацем. И далее, на протяжении всего романа Клэр, француженка в России, а потом, в Париже — француженка из России связывает две жизни героя и две жизни самого автора в одну жизнь».[547]

Открывающий роман «вечер» у Клэр или, точнее, несколько вечеров, проведенных героем-рассказчиком у героини, увенчавшихся любовной связью между ними, окрашен развитием намеченного уже в первой фразе билингвизма: «Клэр была больна; я просиживал у нее целые вечера и, уходя, всякий раз неизменно опаздывал к последнему поезду метрополитена и шел потом пешком **с улицы Raynouard на площадь St. Michel, возле которой я жил**» (I, 39). Не только в русскую речь героя-рассказчика вкраплены французские топонимы, но и говорят герои по-французски, а герой-рассказчик передает нам свои реплики по-русски, оставляя некоторые фразы (и даже внутреннюю речь) Клэр в оригинальном виде, воспроизводя песенку горничной-француженки и т. п. Именно этнокультурные различия между героем и героиней оказываются в этих эпизодах на переднем плане. Tête-à-tête героя и героини все время прерывается приходами горничной, которой Клэр дает все новые и новые поручения, и это наводит героя-расказчика на ироническую ремарку: «Горничная приходила и уходила раз пять за вечер; и когда я как-то сказал Клэр, что ее горничная очень хорошо сохранилась для своего возраста и что ноги ее обладают совершенно юношеской неутомимостью, но что, впрочем, я считаю ее не вполне нормальной — у нее или мания передвижения, или просто малозаметное, но несомненное ослабление умственных способностей, связанное с наступающей старостью, — Клэр посмотрела на меня с сожалением и ответила, что мне следовало бы изощрять мое **специальное русское остроумие** на других» (I, 40).

Попутно обратим внимание на варваризм «специальное», который, разумеется, является проявлением интерференции, вторжения французской речи героини («spécial<e>») в передачу ее героем-рассказчиком. Приведенные Клэр далее примеры его собственного поведения несут в себе также и элементы этнокультурной характеристики — свойственного русским пренебрежения этикетными нормами: «И прежде всего, по мнению Клэр, я должен был бы вспомнить о том, что вчера я опять явился в рубашке с разными запонками, что нельзя, как я это сделал вчера,

[547] *Федякин С. Р.* Лица Парижа в творчестве Газданова // Возвращение Гайто Газданова. Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000. С. 49.

класть мои перчатки на ее постель и брать Клэр за плечи, точно я здороваюсь не за руку, а за плечи, чего вообще никогда на свете не бывает, и что если бы она захотела перечислить все мои погрешности против элементарных правил приличия, то ей пришлось бы говорить… она задумалась и сказала: пять лет» (I, 40). Все это находит свою кульминацию в следующем эпизоде: «Однажды я пришел к Клэр и стал бранить песенку, говоря, что она слишком французская, что она пошлая и что соблазн такого легкого остроумия не увлек бы ни одного композитора более или менее способного; вот в этом главное отличие французской психологии от серьезных вещей — говорил я: это искусство, столь же непохожее на настоящее искусство, как поддельный жемчуг на неподдельный». Клэр парирует всю эту русскую тираду по-французски, продолжив мысль героя о том, что в песенке «не хватает самого главного» (I, 44), пением самой этой песенки.

Герой и героиня вообще предпочитают говорить о разных вещах: «Затем разговор вернулся к Дон-Жуану, потом неизвестно как, перешел к подвижникам, к протопопу Аввакуму. Но, дойдя до искушения святого Антония, я остановился, так как вспомнил, что подобные разговоры не очень занимают Клэр; она предпочитала другие темы — о театре, о музыке; но больше всего она любила анекдоты, которых знала множество» (I, 41). Когда под влиянием героя-рассказчика Клэр настраивается на его волну: «Я говорил обо всем печальном, что мне пришлось видеть, и Клэр становилась тихой и серьезной… <…> Клэр гладила рукой одеяло то в одну, то в другую сторону; и печаль ее словно тратилась в этих движениях, которые сначала были бессознательными, потом привлекали ее внимание», то у нее это скоро проходит: «и кончалось это тем, что она замечала на своем мизинце плохо срезанную кожу у ногтя и протягивала руку к ночному столику, на котором лежали ножницы» (I, 42–43). Наиболее частотными среди реплик Клэр, адресованных к герою-рассказчику, являются фразы, в которых она удивляется его непониманию и простоте — начиная с реплики о горничной, на которой отказался жениться ее жених: «Она задумывается, потому что ей жаль, как вы не понимаете?» (I, 41) — и кончая фразой, относящейся к его непониманию того, что она сама хотела близости с ним: «Comment ne compreniez vous pas?..» (I, 45–46).

Картина личностного несовпадения вполне рациональной в своем поведении Клэр и мучающегося, иррационального героя-рассказчика увенчивается тем, что, когда, отдавшись ему, героиня спокойно засыпает, героя посещает «прежняя печаль»: «я жалел о том, что я уже не могу

больше мечтать о Клэр, как я мечтал всегда; и что пройдет еще много времени, пока я создам себе иной ее образ и он станет в ином смысле столь же недостижимым для меня, сколь недостижимым было до сих пор это тело, эти волосы, эти светло-синие облака» (I, 46–47). В противоположность «ясной», рациональной героине герой-рассказчик оказывается не только неисправимым «мечтателем», отмеченным славянской замедленностью рефлексов и интеллигентской созерцательностью, но также страдает болезненным раздвоением сознания: «неуменьем» «ощущать отличия усилий» своего «воображения от подлинных, непосредственных чувств, вызванных случившимися» с ним «событиями» (I, 48).

Этнокультурное притяжение-отталкивание реализуется в особой поэтике двуязычия и межкультурной аттракции: «Клэр и французский язык сливаются в какой-то единый образ, который трудно разделить, настолько любовь героя Газданова пронизана вторым чувством, чуть-чуть отливающим экзотикой <…> с ощущением непостижимости иначе устроенного сознания».[548] Ведь герой-рассказчик прямо говорит: «Может быть, мое чувство к Клэр отчасти возникло и потому, что она была француженкой и иностранкой. И хотя по-русски она говорила совершенно свободно и чисто и понимала все, вплоть до смысла народных поговорок, — все же в ней оставалось такое очарование, которого не было бы у русской. И французский язык ее был исполнен для моего слуха неведомой и чудесной прелести, несмотря на то, что я говорил по-французски без труда и, казалось, тоже должен был знать его музыкальные тайны…» (I, 101). Первая встреча с Клэр, которая происходит в России тоже «вечером», подана как центральное событие жизни героя, что недвусмысленно подчеркнуто соположением ее с главным историческим событием эпохи: «Был конец весны девятьсот семнадцатого года; революция произошла несколько месяцев тому назад; и, наконец, летом, в июне месяце, случилось то, к чему постепенно и медленно вела меня моя жизнь, к чему все прожитое и понятое мной, было только испытанием и подготовкой» (I, 86).

Особое значение в поэтике двуязычия [549] имеет переключение языков. Во время первой встречи Клэр говорит по-русски, и только подчеркивающее особенности произношения ее имени по-французски написание его сохраняет присутствие здесь интеркультурной темы. Свою реакцию на имя героини герой-рассказчик передает так: «— А, вы францу-

---

[548] *Федякин С. Р.* Лица Парижа в творчестве Газданова. С. 49.

[549] См. о ней: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. М., 1970. С. 335–339*; Цивьян Т. В.* К структуре иностранной речи у Достоевского. С. 14–28.

женка, — сказал я, обрадовавшись неизвестно почему» (I, 87). Парадоксальным образом первая преграда к их встречам возникает как раз по причине знания героем-рассказчиком французского языка. Мать Клэр роняет в его присутствии критическое замечание о нем по-французски, при этом Клэр первый раз после знакомства с героем говорит на своем родном языке — пока не с ним, а лишь со своей матерью (I, 91).

Впервые Клэр переходит на французский язык в разговоре с ним самим спустя едва ли не год, во время случайной встречи ночью на улице. Стараясь вывести героя-рассказчика «из состояния мгновенно наступившего оцепенения», она пытается втолковать ему, что стала женщиной: «Запишите по-французски, — услышал я голос Клэр, и я секунду вспоминал, кто это говорит со мной. — Claire n'était plus vierge. — Хорошо, — сказал я: — Claire n'était plus vierge» (I, 98–99). И затем, предлагая ему зайти к ней, снова говорит по-русски. Включение на какой-то момент французской речи словно сигнализирует о том, что поведение героини в данном случае обусловлено в том числе и ее этнокультурными характеристиками.

Точно так же обстоит дело с сексуальной закрепощенностью героя (славянской «медленностью его рефлексов», которой удивляется в русском герое героиня другого романа Газданова — I, 288). В решающий момент он не может выйти из своего оцепенения: «Я хотел пойти за ней и не мог. Снег все шел по-прежнему и исчезал на лету, и в снегу клубилось и пропадало все, что я знал и любил до тех пор. И после этого я не спал две ночи» (I, 94). А затем в течение «десяти лет, разделивших две» его встречи с Клэр, «нигде и никогда не мог этого забыть» и «спустя много лет, ночью» «просыпался от бесконечного сожаления, причину которого не сразу понимал — и только потом догадывался, что этой причиной было воспоминание о Клэр» (I, 100).

Любовь к Клэр ложится у героя-рассказчика на подготовленную почву, его всегдашнюю уверенность в том, что в дальнейшем он будет жить не здесь и не так: «Я всегда был готов к переменам, хотя бы перемен и не предвиделось; и мне заранее становилось немного жаль покидать тот круг товарищей и знакомых, к которому я успевал привыкнуть. Я думал иногда, что это постоянное ожидание не зависело ни от внешних условий, ни от любви к переменам; это было чем-то врожденным и непременным и, пожалуй, таким же существенным, как зрение или слух» (I, 100). Существование других стран в этом контексте обретает черты возможного выхода за пределы экзистенциальных законов человеческого существования. Соседову присущи иррациональная уверенность в том,

что он непременно куда-то уедет, а также интерес к незнакомому человеку, особенно к иностранцу, то есть не только человеку «другой национальности, но и принадлежащему к другому миру, в который» ему «нет доступа» (I, 101).

Любопытно, что, еще описывая свою жизнь в России, герой-рассказчик роняет замечание, которое по существу готовит читателя к его дальнейшему перенесению в иную этнокультурную обстановку, когда его еще ничто не предвещает: «вот я проживу на свете столько-то лет и дойду до моей последней минуты и буду умирать. Как? И больше ничего? То были единственные движения моей души, происходившие в этот период времени. А между тем я читал иностранных писателей, наполнялся содержанием чуждых мне стран и эпох, и этот мир постепенно становился моим: и для меня не было разницы между испанской и русской обстановкой» (I, 53). Единственная женщина, о которой на страницах романа также грезит Соседов (I, 148), Елизавета Михайловна «была похожа на иностранку» (I, 150). Своего рода автопародию на Соседова представляет собой Митя-маркиз, «уроженец Екатеринославской губернии», который «не видел ни одного большого города и о Франции не имел решительно никакого представления», но «слова “маркиз”, “граф” и особенно “баронет” были исполнены для него глубокого значения…» (I, 158).

Из бессознательного «стремления к новому и неизвестному» (I, 117), от соприкосновения с которым, как казалось герою-рассказчику, «вдруг воскреснет и проявится в более чистом виде все важное, все мои знания и силы, и желание понять еще нечто новое; и поняв, тем самым подчинить его себе» (I, 101), а также «из желания вдруг увидеть и понять на войне такие новые вещи, которые, быть может, переродят» его (I, 126) Соседов, по его утверждению, и отправляется на войну. «Впрочем, и в эту новую жизнь» он берет с собой свои давние привычки и странности: «и подобно тому, как дома и в гимназии значительные события нередко оставляли меня равнодушным, а мелочи, которым, казалось бы, не следовало придавать значения, были для меня особенно важны, — так и во время Гражданской войны бои и убитые и раненые прошли <…> почти бесследно, а запомнились навсегда только некоторые ощущения и мысли, часто очень далекие от обычных мыслей о войне» (I, 127). Во время сражений он не испытывает страха, потому что «в те времена — так же, как и раньше и потом» он «по-прежнему не владел способностью немедленного реагирования на то, что происходило вокруг» (I, 129).

В финале романа мысли о Клэр парадоксальным образом пробуждают в герое-рассказчике сознание того, что он прощается с родиной:

«Когда я стоял на борту парохода и смотрел на горящую Феодосию — в городе был пожар, — я не думал о том, что покидаю мою страну, и не чувствовал этого до тех пор, пока не вспомнил о Клэр. — Клэр, — сказал я про себя и тотчас увидел ее в меховом облаке ее шубы; меня отделяли от моей страны и страны Клэр — вода и огонь; и Клэр скрылась за огненными стенами» (I, 159–160). Однако оно же вызывает в нем мечты о новой встрече с Клэр уже в Париже: «Я увидел Францию, страну Клэр, и Париж, и площадь Согласия; и площадь представилась мне иной, чем та, которая изображалась на почтовых открытках <…> я часто воображал там Клэр и себя – и туда не доходили отзвуки и образы моей прежней жизни…» (I, 160), «Под звон корабельного колокола мы ехали в Константинополь; и уже на пароходе я стал вести иное существование, в котором все мое внимание было направлено на заботы о моей будущей встрече с Клэр, во Франции, куда я поеду из старинного Стамбула. Тысячи воображаемых положений и разговоров роились у меня в голове, обрываясь и сменяясь другими; но самой прекрасной мыслью была та, что Клэр, от которой я ушел зимней ночью <…> будет принадлежать мне» (I, 161–162).

В сущности, сходным образом построена *ИОП*, включающая два эротических приключения русских героев с французскими женщинами (герой-рассказчик и Жермэн, Сережа Свистунов и Одетт) и распадение героя-рассказчика на двух братьев, из которых один женат на англичанке. Образ Парижа в *ИОП* строится уже на контрастах. Герою этого романа на ночном Монмартре открывается Париж, каким потом он его «“никогда уже не мог увидеть <…> ни на секунду не прекращающееся движение, точно ритм сказочного, огромного и сверкающего мира, возникшего в чьем-то блистательном воображении и чудесно расцветающего сейчас здесь, перед его глазами, под яркими музыкальными флагами, <…> неповторимо тающий, как ежеминутно являющееся воспоминание, воздух” <…>. Но тридцатью страницами ниже Монпарнас, столь же яркий парижский символ, воссоздан с шокирующими подробностями, которые создают контрастный, вызывающе заземленный образ: местообитание отбросов общества, гостиницы для путан с их случайными клиентами, кафе, которые облюбовали для себя морфинисты и спившиеся непризнанные поэты».[550]

Как мы видели в главе «Газданов и Набоков», роман «История одного путешествия», также как и написанная немного позднее набоковская «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», пронизан транскультурным

[550] *Зверев А. М.* Парижский топос Газданова // Возвращение Гайто Газданова. С. 60–61.

дискурсом, в ходе которого писатель пытается как через сознание героя-рассказчика, так и через поэтику романа запечатлеть сложные трансформации культурной идентичности, происходящие в нем самом.

3. Транскультурный дискурс в «Ночных дорогах»

В «Ночных дорогах» «la douce France» оказывается неожиданным образом изображена как вариант «Мертвого дома».[551] Мир Парижа «описан у Газданова с сохранением важной для его повествования оппозиции ночное / дневное», однако при этом «Париж кабаре, кафе и домов свиданий — ночной Париж — почти сливается в его сознании с дневным Парижем крытых рынков и крестьян, для которых “история человеческой культуры <…> не существовала никогда”».[552] Слово «ночные» в заглавии романа содержит важные тютчевско-шестовские коннотации.

«Ночной Париж» Газданова населяют десятки персонажей. Из них лишь немногие (Сюзанна, Алиса) занимают автора долее, чем на протяжении одного вставного эпизода. Все они изображены Газдановым как люди, ведущие нечеловеческое существование, то есть как нечто весьма близкое к хайдегеровской категории «Das man» («Оно»). Сам герой-рассказчик предстает перед нами в постоянном внутреннем, а то и внешнем, столкновении с этой толпой обывателей. Газданов выделяет из нее только двух героев, в которых он видит живую, подлинную человеческую личность: Платона и Ральди.

Всем остальным французам в романе противопоставлены русские эмигранты. Они или безнадежные мечтатели, отторгающие от себя существование по принципу «работать и зарабатывать на жизнь» — идеал одного из мимолетных персонажей-французов (I, 17), или неудавшиеся мещане, неожиданно скатывающиеся при первом знакомстве с миром отвлеченных идей в пусть сниженный и даже отчасти пародийный экзистенциализм (Федорченко). «…Основная черта эмигранта у Газданова — его антибуржуазность и озабоченность “последними” вопросами бытия, или же неразрешимым вопросом “о смысле жизни”».[553] Именно этнокуль-

---

[551] См. подробнее об этом в главе «Газданов и Достоевский» (раздел 4. «Ночные дороги» как палимпсест «Записок из Мертвого дома»).

[552] *Зверев А. М.* Парижский топос Газданова. С. 64–65.

[553] *Окутюрье М.* Русский Париж в творчестве Газданова // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: Писатель на пересечении традиций и культур. Сб. науч. трудов. М., 2005. С. 137, 138.

турные особенности русских, даже таких, как Федорченко, мешают им окончательно превратиться в обывателей: «и превратился бы бесследно и безвозвратно в среднего французского коммерсанта, если бы этому не помешали неожиданные причины…» (II, 94). Также олицетворяет невозможность для русского человека принять окружающую их филистерскую реальность герой-рассказчик *НД*. В этом смысл многочисленных словесных перепалок между ночным таксистом и его французскими клиентами. Несмотря на безукоризненное французское произношение, они легко определяют в нем эмигранта по его пылкому отрицанию жестких социальных границ, принятых во французском обществе.

Когда клиенты-французы высказывают герою-рассказчику предположение о том, что он иностранец, он прибегает к ссылкам на рабочие окраины Парижа, язык которых ему хорошо знаком: «— …о чем именно вы собирались говорить с вашим собеседником? — О Ницше, — коротко сказал я. — Вы поссорились с вашими родственниками? — Я? Нет, я никогда с ними не ссорился. — Почему же вы ездите на такси? — Я предпочел бы ездить на “Роллс-Ройсе”, но я, к сожалению, лишен этой возможности. — Хорошо, хорошо, я не настаиваю. И когда мы подъезжали к тому месту, где он должен был слезать, он вдруг спросил: — Вы, может быть, иностранец? — Нет, — сказал я, — я родился на улице Беллевиль, у моего отца там мясная, в 42-м номере, вы ее, может быть, знаете?» (II, 117). До этого улица Бельвиль появляется на страницах романа неоднократно: «как выпивший рабочий с rue de Belleville» (I, 8), «я бывал возле Menilmontant, Belleville, Porte de Clignancourt, и у меня сжималось сердце от жалости и отвращения» (II, 29), «улично-парижский оттенок, оттенок бульвара Менильмонтан, и Бельвиль, и рю де ла Гэтэ, и рабочих предместий Парижа, к которому примешивалась ее личная, овернская тяжеловесность языка» (II, 96). Пользуясь своим владением парижским сленгом, герой-рассказчик *НД* предпочитает отрекомендоваться одним из французских «отверженных», чем признаться, что он иностранец.

Возможно, причина этого в следующем. Ему хорошо знаком этноцентризм французов, большинство из которых, как правило, убеждено в превосходстве своей собственной культуры над другими. Этот этноцентризм в романе запечатлен не только в том наивном виде, в каком он встречается у Сюзанны: «ну что можно сказать друг другу по-русски?» (II, 557), но и в интеллектуально изощренном варианте Платона: «жаль, что вы не француз, но это не ваша вина» (II, 19). Между прочим, в изображении Газдановым этой этнокультурной характеристики французов чувствуется и отпечаток французской литературной традиции. Так,

психиатр Баритон отзывается у Селина о своем работнике Парапине: «— Парапин… Видите ли, Фердинад, — признался он мне как-то, — он русский. Быть русским для Баритона было так же непростительно, как быть диабетиком или негритосом».[554]

Удивительно ли, что этнокультурные характеристики самих французов в романе по преимуществу носят критический характер? Так, реплика пьяного m-r Martini: «— Вы не постигаете сущности галльской философии: жизнь дана для удовольствия» (II, 13), — отзывается в дальнейшем тексте романа иронической ремаркой героя-рассказчика: «визиты в публичные дома и другие учреждения такого же типа раз навсегда было принято считать выражением жизнерадостности, веселья и того самого знаменитого "галльского веселья", которое меньше всего вязалось с этой смертельно унылой порнографией» (II, 60). А скептическое замечание героя-рассказчика: «Когда я приехал во Францию, меня поразили два слова, которые я слышал чаще всего и решительно всюду: работа, усталость — в различных вариациях. Но те, которые действительно работали и действительно уставали, произносили их реже всего» (II, 141), — иллюстрируется в *НД* изображением целого ряда примеров и того, и другого.

Изгнанническая проблематика нередко представлена в романе лишь как частный случай проблематики экзистенциальной. «Напряженная мысль о бессмысленной жизни русского эмигранта в чужой стране, — отмечает Ю. В. Бабичева, — перерастает в идею абсурдности человеческого существования вообще. Ночной Париж из города, воплотившего суть социального дна буржуазного общества, превращается в символический смрадный апокалипсический лабиринт жизни в целом».[555] В этой характеристике недооценивается то, что эмигрантская проблематика изначально включена в этнокультурное соотнесение русских с французами. Именно соотнесение русской и французской ментальности и сложное их переплетение в самом герое-рассказчике находится в центре романа *НД*, в котором оно накладывается на условно экзистенциальную картину мира.

Экзистенциальная драма переплетается в романе с драмой неполной аккультурации в иной культуре (герой освоил язык, но отвергает ценности, в этом языке воплощенные). Творческий путь Газданова во-

[554] *Селин Л.-Ф.* Путешествие на край ночи. С. 323

[555] *Бабичева Ю. В.* «Ночные дороги» Газданова. Проблема стиля и жанра // Хронос [Сайт]. Русская национальная философия в трудах ее создателей. URL: http://www.hrono.ru (дата обращения: 23. 12. 2010).

обще можно представить в терминах теории коммуникации. В *ВК* и *ИОП* изображен период культурной аттракции героя-рассказчика, начальный этап U-образной кривой аккультурации, в то время как в *НД* — отказ от ассимиляции и нижняя точка U-образной кривой аккультурации, на которой отталкивание от чужой культуры обретает формы сепарации или даже отчасти маргинализации.[556] Герой-рассказчик *НД* действительно критически относится к французской культуре, при этом он не идентифицирует себя и со своей родной, русской. Если применить к нему модель освоения чужой культуры, разработанную М. Беннетом, можно увидеть, что он явно находится на одном из этноцентристских ее этапов — например, на этапе «защиты», когда «человек воспринимает культурные различия как угрозу для своего существования и пытается им противостоять».[557] Говоря конкретнее, герой-рассказчик, по-видимому, находится на этапе «диффамации» (клеветы), на котором имеет место негативная оценка культурных различий, связанная с формированием негативных стереотипов.

Заметим, что *НД* были начаты в середине 1930-х годов, когда Газданов делал попытки вернуться в Россию. Попытки эти были сделаны им не только из-за болезни матери, но и вследствие осознания того, что в истории франкоязычной литературы принято называть «феноменом Рамю». Известный швейцарский франкоязычный писатель за пару десятилетий до Газданова вернулся в Швейцарию из Парижа, осознав, что во Франции он всегда останется неполноценным французом, а интересен там может быть только как швейцарец. Поскольку возвращение Газданова в Россию оказалось невозможным, «феномен Рамю» у него принял иную форму: попытки создания литературы «в ее не европейском, а русском понимании». Между прочим, к аналогичному рецепту независимо от Газданова, говоря о перспективах развития искусства русского зарубежья, в одной из своих статей приходит Поплавский: «Может быть, русским даже лучше открыто культивировать эти свои пластические “пороки и болезни”, чтобы пытаться создать свою новую, уже не французскую живопись».[558]

[556] «*Сепарация* — отрицание чужой культуры при сохранении идентификации со своей культурой <...>. *Маргинализация* означает, с одной стороны, потерю идентичности с собственной культурой, с другой — отсутствие идентификации с культурой большинства» (*Садохин А. П.* Теория и практика межкультурной коммуникации. М., 2004. С. 117).

[557] Там же. С. 128. Более подробно см.: *Bennet M.* Basic Concepts of Intercultural Communication. Selected Readings. Yarmouth, 1998.

[558] *Поплавский Б.* Молодые русский живописцы в Париже // Числа. 1930. Кн. 1. С. 196.

Первоначальная редакция романа носила в большей степени двуязычный характер, чем та, что была напечатана в отдельном его издании:[559] удельный вес французского языка был в ней гораздо большим. На это указывал сам Газданов: «В том виде, в каком она вышла, она не вполне соответствует рукописи. В оригинальном тексте большинство диалогов — на французском языке, причем не академическом, а языке парижского дна. Но перевел эти диалоги на русский язык я сам по просьбе издательства, только вместо того, чтобы поместить их в виде сносок, издатели французский текст просто ликвидировали и заменили русским. Беда, в общем, небольшая, т. к. средний русский читатель все равно обращался бы к русскому переводу, не все же обязаны знать парижское "арго"».[560] Все же это было для Газданова, хотя и «небольшой», но «бедой». Роман был напечатан вразрез с авторской волей.

Поскольку рукопись романа не сохранилась, мы можем судить о первоначальной редакции лишь по фрагментам романа, опубликованным в журнале «Современные записки».[561] Рассмотрим отличия этого текста от редакции отдельного издания. Во-первых, топонимы, последовательно воспроизводимые в журнальной редакции в оригинальном виде, в редакции отдельного издания иногда передаются в переведенном на русский язык виде. То есть они появляются уже не как идионимы французской речи, а как ксенонимы русской речи, не в трансплантированном из французского языка оригинальном виде, а в хотя бы частично транслитерированной или даже переведенной форме. Вместо «площади St-Augustin» в тексте стоит теперь «Площади Св. Августина», вместо «по бульвару Haussman» — «по бульвару Осман»; вместо «на одной из avenue возле Champs de Mars» — «на одной из авеню возле Champs de Mars»; вместо «она поехала на Avenue Foch» — «она поехала на авеню Foch». Аналогичным образом соотносятся пары: «возле Boulevard de la Gare» — «возле бульвара de la Gare»; «на Avenue de Versailles, на углу, напротив Pont de Grenelle» — «на avenue de Versailles, на углу, напротив моста Гренель»; «по направлению к Porte de St-Cloud» — «в порт Сен-Клу» и т. п. В то же время другие топонимы представлены в обеих редакциях как французские ксенонимы, трансплантированные без изменений в русскую речь: «Passy», «Auteil», «на avenue Henri Martin», «рабочий с rue de Belleville». Попутно отметим, что и в журнальной редакции от-

[559] *Газданов Г.* Ночные дороги. Нью-Йорк, 1952.

[560] Письмо Газданова А. А. Хадарцевой // Литературная Осетия. 1988. № 71. С. 103–104.

[561] *Гайто Газданов*. Ночная дорога // Современные записки. 1939. № 69; 1940. № 70.

дельные топонимы переданы в частично переведенном, частично транслитерированном виде: «из гостиницы Клэридж», «на Лионский вокзал», «на Елисейских полях» (в журнальной редакции: «…Полях»).

Разумеется, гораздо более существенно представлена в журнальной редакции [562] оригинальная французская речь персонажей. Ср.: «Я мог только разобрать, как он шептал: “сволочь!.. сволочь!..”» (в *ЖР*: «salaud!.. salaud!..»); «старуха с беззубым ртом, которая входила в кафе и кричала: “Ни черта!”» (в *ЖР*: «des clous, des clous!..»; примечание журнальной редакции: «“Gagner des clous” — на арго значит ничего не зарабатывать»); «…когда нужно было платить за стакан белого вина, которое она пила, она неизменно удивлялась и говорила гарсону: “ — Нет, ты перегибаешь”» (в *ЖР*: «non, mais tu charries!»); «“Я тебе клянусь, Роже, что это правда. Я тебя любила. Но когда ты в таком состоянии…” — И потом, прервав этот монолог, она снова закричала: “ни черта!”» (в *ЖР*: «“J’te jure, Roger, que c’est vrai. Tu l’sais bien, Roger. Je t’aimais beaucoup, Roger. Mais quand tu es dans un etat semblable…” И потом, прервав этот монолог, она снова закричала: “des clous!.. des clous !..”), «“Красиво все-таки, — сказала она однажды, обратившись ко мне, — не правда ли?” — “Я нахожу, что глупее не бывает”, — сказал я» (в *ЖР*: «“Moi, je trouve que c’est idiot”, — сказал я»); «справа кто-то хрипло говорил: “— Я тебе говорю, что это мой брат, понимаешь?”» (в *ЖР*: «— J’te dis que c’est mon fragrin, tu comprends?»); «И уже уехав оттуда, я все вспоминал его слова: “У меня всегда была одна мечта, всегда: зарабатывать на жизнь”» (в *ЖР*: «J’avais toujours un reve, monsieur, toujours: gagner ma vie en travallant»); «женщина удивительной некрасивости, с плоским, лягушачьим лицом, но считавшаяся хорошей работницей, говорила, приблизившись вплотную к пятидесятилетнему человеку с Почетным легионом, — ее кто-то напоил в эту ночь: “ — Ты должен же меня понять, ты должен же меня понять”» (в *ЖР*: «faut que tu m’comprennes, dis, faut que tu m’comprennes, dis»); «…слушавший ее совершенно посторонний мужчина, особенного типа энергичного пьяницы, наконец, не выдержал и сказал: “— Нечего тут понимать, ты просто стерва и больше ничего”» (в *ЖР*: «y a pas a comprendre, t’es qu’une salope et pis c’est tout»); «Когда последний автобус с надписью “цена проезда 3 франка”…» (в *ЖР*: «prix unique 3 frs»); «— Каждое утро я благодарю Господа, — сказал Платон, с которым мы вышли из кафе, — за то, что Он создал мир, в котором мы живем» (в *ЖР*: «— Je finis ma journée tous les matins en remerciant le Tout Puissant Seigneur d’avoir crée le monde dans

[562] Далее в тексте используется аббревиатура «*ЖР*» (журнальная редакция).

lequel nous vivons»), «— Ты хочешь сказать, что ты не Дэдэ-кровельщик?» (в *ЖР*: «Dedé le Paveur? »); «Она была неплохая девка, — сказал он мне, — и совсем не зазнавалась. И сколько было этой сволочи из аристократов, которые ее содержали! Как же мне ее не знать? Ты только ее спроси, помнит ли она шофера Рене, она тебе сама скажет. Почему ты меня о ней спрашиваешь, она к тебе пристала на улице? Какое несчастье! И думать об этом жалко. Они все так кончают, они порченые» (в *ЖР*: «Elle était pas mauvaise fille, — сказал он мне, — et pas fiere du tout. Et y en avait des salopards d'la haute qui l'entretenaient! Si j'la connais! T'as qu'a lui demander si elle s'tappele, de chauffeur Rene, elle te l'dira bien, va! Pourquoi que tu m'demande ça, elle t'a attaqué dans la rue? C'est malheureux de voir ça quand même, elle m'fait pitié. Mais elles finissent toutes comme ça, c'sont des vicieuses"»).

Отметим некоторые случаи явной интерференции: «Красиво все-таки, — сказала она однажды, обратившись ко мне, — не правда ли? — Я нахожу, что **глупее не бывает**, — сказал я» (в *ЖР*: «Moi, je trouve que c'est idiot, — сказал я»); «толстая женщина <…> объясняла своему покровителю, что она не может работать в этом районе, — **Не нахожу и не нахожу»** (в *ЖР*: «j'y trouve pas, j'y trouve pas»). Во всех этих случаях французские реплики безукоризненны, а их русский перевод носит характер чрезмерной зависимости от языка оригинала: «глупее не бывает» по-русски не совсем подходящая реплика в ответ на «красиво все-таки», а реплика «толстой женщины»-проститутки переведена просто невразумительно: в действительности французскому ««j'y trouve pas» более или менее соответствует русское «мне там никого не найти».

Иногда французские эквиваленты в *ЖР* даны наряду с русскими: «Известная степень благосостояния, un certain degré de la fortune, и если бы ты его достиг, ты, даже ты, наверное, был бы таким же, как они» (II, 51), «Он сказал иначе, именно, что у нее теперь постоянное положение, elle a une situation…». Ничего не добавляя по смыслу, они призваны лишь сохранить аромат французской речи, который был Газданову дорог. А. М. Зверев не без основания усматривает в «Ночных дорогах» «стилистику имитируемого документального репортажа».[563] Общее сокращение доли французского языка в отдельном издании полного текста романа по сравнению с опубликованными фрагментами *ЖР*, разумеется, было сделано в расчете на среднего русского читателя, не владеющего французским языком или не владеющего им до такой степени, чтобы понимать парижское арго (впрочем, доля арго во французском тексте

[563] *Зверев А. М.* Парижский топос Газданова. С. 60.

ЖР сравнительно невелика). При этом издательство, очевидно, руководствовалось хорошо известным общим принципом: «…равноправие родного и иностранного языка в тексте привело бы к весьма значительным сложностям уже не только коммуникативного плана…»[564]

Замена французского языка диалогов героев, разумеется, трансформировала общее звучание романа. Однако сосуществование двух языков в романе, хотя и существенно изменилось в пропорции, но все же сохранилось. Тем более что по сравнению с тем, как французский язык в основном используется в русской литературе XIX в., — например, у Достоевского, который «никогда не позволяет иностранному языку выступать в качестве равноправного партнера родного», [565] — доля французского в *НД* все равно осталась немалой. Вдобавок диалоги героев все время сопровождают замечания повествователя, относящиеся к владению или характеру использования того или иного языка. Так, они идут рука об руку с процессом аккультурации героя-рассказчика: «через некоторое время я научился понимать и употреблять термины арго и стал одеваться так же, как они» (II, 31). Свободное владение героем-рассказчиком французским языком рассматривается одним из эпизодических персонажей романа как средство демонстрации его хотя бы частично успешной адаптации к французской культуре: языковой аккультурации:[566] «Поговори с ней по-французски, закажи красного вина. Пусть она почувствует, что мы тоже можем по-французски. <…> — Люблю, когда наши по-французски говорят, и где ты только научился?» (II, 28).

Образам французской речи героев романа принадлежит существенная роль в его транскультурном дискурсе. Языковая компетентность Федорченко меняется на протяжении романа по мере развертывания сюжета его «запоздалого» приобщения к культуре. Вначале он почти не говорит по-французски: «По-русски, однако, он говорил с малороссийским акцентом, и отвлеченные понятия никогда не фигурировали в его разговоре <…>. С рабочими он легче дружил и сходился, чем другие, хотя почти не говорил по-французски» (II, 33). Правда, рядом находится и несколько противоречащая первой характеристика французской речи Федорченко: «Как большинство простых людей, попавших в иностранную среду, он избегал говорить по-русски, и если бы не акцент и ошибки

[564] *Цивьян Т. В.* К структуре иностранной речи у Достоевского. С. 14.

[565] Там же. С. 17.

[566] «Полная адаптация человека к чужой культуре означает, что все три аспекта коммуникации»: «познавательный, аффективный и поведенческий», — «скоординированы и сбалансированы» (*Садохин А. П.* Межкультурная коммуникация. С. 120–121).

в глаголах, временах и родах, его речь можно было бы принять за речь французского крестьянина» (II, 34). Однако в нем очень сильно стремление к полной аккультурации, которое выражается даже в формах самопрезентации: «Фамилия его была Федорченко, и это его очень огорчало, так как, по его словам, французам было трудно ее произносить, и всем своим новым знакомым он представлялся как m-r Федор» (II, 35).

В отличие от героя-рассказчика, Федорченко скорее находится на этноцентристском этапе «обратного развития», когда происходит «очернение своей собственной культуры и признание превосходства другой»:[567] «В нем в сильнейшей степени была развита та же черта, которую я неоднократно наблюдал у многих русских, для которых все, что существовало прежде, и что, в конце концов, определило их судьбу, перестало существовать и заменилось той убогой иностранной действительностью, в которой они в силу, чаще всего, плохого знания французского языка и отсутствия критического чувства именно по отношению к этой среде видели теперь чуть ли не идеал своего существования» (II, 35). Увлечение Федорченко Сюзанной, естественно, приводит его к тому, что он начинает чаще прибегать к французскому языку: «Он не умел рассказывать о своих чувствах, и, несмотря на несомненную искренность всего, что он говорил, это звучало почти фальшиво. Я заметил, что это происходило оттого, что он употреблял все время одни и те же жалко-торжественные выражения — “я люблю, и я любим”, “мое сердце бьется в груди, как птица” и так далее. Он произносил все эти фразы вдобавок со своим обычным украинским акцентом и время от времени переходил на ломаный французский язык, особенно если передавал разговоры с невестой» (II, 69).

Экзистенциальное «пробуждение» Федорченко вначале ввергает его в вавилонское «смешение языков»: «Я встретил его однажды ночью, в кафе; он был, казалось, совершенно пьян, особенным, свирепым охмелением. Он пригласил меня к стойке и сразу начал говорить, путая русские слова с французскими, о том, как ему трудно жить в этом мире, dans cette monde (“в этом мире” — фр., искаж.); он до конца не научился отличать во французском языке мужской род от женского» (II, 97). Однако в конце романа герой-рассказчик узнает, что Федорченко «много писал в последнее время, и все по-русски <…>. Но бумаг этих найти не удалось» (II, 210).

Замужество Сюзанны также приводит к изменению ее речи: «Она настолько подчинилась ему, что в его присутствии невольно начала го-

[567] Там же. С. 133.

ворить с неправильностями и теми особенными нефранцузскими интонациями, которые были для него характерны, — и лишь расставшись с ним, опять приобретала обычный для ее нормальной речи улично-парижский оттенок, оттенок бульвара Менильмонтан, и Бельвиль, и рю де ла Гэтэ, и рабочих предместий Парижа, к которому примешивалась ее личная, овернская тяжеловесность языка» (II, 96). Зато координативный билингвизм Васильева изображен как черта, только усугубляющая его маниакальность: «Он объяснял это с одинаковой легкостью по-русски или по-французски…» (II, 92), «По-французски он говорил очень чисто и точно, с небольшим акцентом, с некоторой излишней медлительностью интонаций, и вел рассказ обычно в прошедшем совершенном» (II, 101). Не только владение иностранной речью, но даже и просто понимание существования и равноценности множества различных языков оказывается в романе одной из отличительных черт развитого сознания: «То, что какие-то люди вообще говорят на других языках, было для Сюзанны не то что бы непостижимо, но так неестественно, что она никак не могла свыкнуться с этой мыслью, ей все казалось, что это чуть ли не притворство. Она совершенно серьезно сомневалась в том, что на других языках можно действительно выразить все решительно. “Ну, что можно сказать друг другу по-русски?”» (II, 106).

В транскультурном дискурсе романа немалое место занимают формы культурной самопрезентации. Знакомство героя-рассказчика с Ральди начинается с того, что он (хотя обычно в общении с французами этого не делает) сразу открывает ей, что он русский: «— Видите ли что, мадам, — сказал я, садясь опять за руль, — чтобы вас окончательно убедить, я вам должен сказать, что я не только не Дэдэ, но что я не француз, я — русский. Но она не поверила мне. “Я могу тебе сказать, что я японка, — сказала она, — это будет так же неубедительно. Я хорошо знаю русских, я их видела очень много, и настоящих русских — графов, баронов и князей, а не несчастных шоферов такси, они все хорошо говорили по-французски, но у всех был акцент или иностранные интонации, которых у тебя нет”» (II, 44). Ральди принимает его (или скорее делает вид, что принимает) за французского ремесленника, своего знакомого Дэдэ Кровельщика. На вопрос героя-рассказчика об этом Дэдэ она отвечает: «— Это был один из моих любовников <…>. Она сказала “amant de coeur” это непереводимо на русский язык» (II, 44). Она соглашается признать героя-рассказчика за русского, только столкнувшись с его обезоруживающими щедростью и бескорыстием: «Я предложил ей заплатить за то, что она выпьет и съест. — И ты ничего от меня не потребуешь? — Я поспешил

сказать, что нет, я решительно ничего не потребую от нее. — Я начинаю верить, что ты действительно русский» (II, 44), «Мне было очень жаль ее, я дал ей немного денег и отвез ее домой. — Спасибо, мой милый, — сказала она, стоя уже на тротуаре, перед дверью своего дома. — Я думаю, что ты не совсем нормален, и я верю теперь, что ты русский» (II, 49).

Одна из причин интереса и сочувствия героя-рассказчика к Ральди — это ее французский язык: «Она говорила со мной на таком чистом и прекрасном французском языке, который мне приходилось слышать очень редко и который придавал некоторую убедительность рассказам о ее прошлом великолепии» (II, 48). Выпадение Ральди из ее собственной культуры изображено в *НД* посредством прямых ассоциаций со многими женскими образами Достоевского. [568] Знаком отличия героини от «das man» оказывается в романе ее одинокая смерть: «— Но я не такая, как все. Я все-таки Ральди. **И я умру одна**» (II, 139). Эта фраза при внимательном прочтении романа коррелирует со следующей ниже фразой Паскаля, процитированной Платоном: «Паскаль был просто больной <…> и что значит эта фраза, почти страшная по своей банальности, вы знаете, знаменитая фраза — **мы умрем в одиночестве**?» (II, 193). [569]

Поскольку социокультурные различия между людьми рассматриваются в *НД* как ничуть не менее значительные, чем межкультурные, то многочисленные метаморфозы, которые происходят в романе с некоторыми героями, тоже входят составной частью в транскультурный дискурс повествователя. Вопрос о причинах превращения Ральди из любовницы королей в проститутку, философа Платона — в алкоголика, обывателя Федорченко — в человека, ищущего смысла жизни, и Алисы — в содержанку, теряющую какой-либо интерес к жизни, один из основных вопросов, которыми задается герой-рассказчик.

Однако в романе изображены также многие другие и не менее удивительные превращения эпизодических персонажей романа: «Превращения, которые происходили с людьми под влиянием перемены условий, бывали настолько разительны, что вначале я отказывался им верить. У меня получалось впечатление, что я живу в гигантской лаборатории, где происходит экспериментирование форм человеческого существования, где судьба насмешливо превращает красавиц в старух, богатых в нищих, почтенных людей в профессиональных попрошаек, — и делает это с уди-

---

[568] См. об этом в главе «Газданов и Достоевсакий».

[569] См. некоторые любопытные соображения на тему «Газданов и Паскаль» в статье Э. К. Александровой «Дискурс слуховой памяти в романе Газданова “Вечер у Клэр”» (Мир русского слова. 2010. № 3. С. 79–87).

вительным, невероятным совершенством. Я как сквозь сон вспоминал и узнавал этих людей...» В качестве примера герой-рассказчик приводит следующий случай: «в пьяном старике с седыми усами и мутным взглядом, которого я встретил в маленьком кафе одного из парижских пригородов <...>, я узнал свирепого, усатого генерала, которого помнил по России, высокомерного и жестокого начальника» (II, 36).[570] Транскультурный дискурс романа утверждает не исключительность, а характерность таких то частичных, то полных транскультураций большинства людей в газдановском Париже: «А на следующую ночь, когда я остановился со своим автомобилем на улице Риволи и закрыл глаза, вспоминая этот разговор и воскрешая в памяти каждый звук этого голоса, — ко мне подошел оборванный негр, попросил папироску, закурил ее и сказал: — И подумать только, что я, который раздавал папиросы пакетами, вынужден теперь просить одну папиросу у вас» (II, 160).

Социальные различия между людьми объявляются героем-рассказчиком *НД*, наследующим эту черту от Николая Соседова,[571] не менее существенными, чем межкультурные: «Я еще не знал в те времена, что разные люди, которых мне приходилось встречать, отделены друг от друга почти непереходимыми расстояниями; и, живя в одном городе и одной стране, говоря почти на одинаковых языках, так же далеки друг от друга, как эскимос и австралиец» (I, 30). Не раз в романе подчеркивается незначительность межкультурных различий между людьми, занимающими сходное социальное положение: «И они все были приблизительно одинаковы — рабочие-арабы, познанские крестьяне, приезжающие во Францию по контрактам, — и вот эти рабы на Центральном рынке...» (II, 64), «я смотрел на обветренные лица и на особенные их глаза, точно подернутые прозрачной и непроницаемой пленкой, характерной для людей, не привыкших мыслить, — такие глаза были у большинства проституток — и думал, что, наверное, то же, вечно непрозрачное, выражение глаз у китайских кули, такие же лица были у римских рабов — и в сущности, почти такие же условия существования» (II, 64).

В то же время значительные различия в социальном положении подчас только скрывают принадлежность к одному и тому же уровню личностного развития: «Людей он (Платон — *С. К.*), впрочем, так же низко расценивал, как Ральди, всех решительно, причем ни чины, ни положение, ни репутация человека не играли в его глазах никакой роли; и я рад был однажды услышать от него, что в его представлении средний

---

[570] См. об этом также в главе «Газданов и Достоевский».

[571] См. об этом в 3-м разделе главы «Гайто Газданов, Марсель Пруст и Лев Толстой».

преступник, имеющий в своем прошлом два или три уголовных дела, не очень отличается от среднего депутата или министра и в сфере бескорыстного суждения, как он говорил, — в своеобразной его социальной иерархии, они стоят на одном и том же уровне; — и я был рад это услышать, так как разделял совершенно этот взгляд» (II, 87–88). Социальное положение у Газданова оказывается вещью довольно случайной, а вот культурный психотип человека закономерным и не меняющимся в зависимости от социального положения. «Я не знаю, что в его жизни было более случайно — то, что он был бродягой, или то, что он не был банкиром» (II, 123), — сказано в романе об одном бездомном скопидоме. Траскультурный дискурс романа не раз утверждает отсутствие резких различий в поведении представителей высших и низших слоев: «Гребенки не было, дама в sortie de bal украла ее так же, как это сделала бы горничная или проститутка» (II, 9).

При этом сколько-нибудь успешная коммуникация между людьми практически не встречается: «большинство людей не способно к тому титаническому усилию над собой, которое необходимо, чтобы постараться понять человека чужой среды, чужого происхождения и которого мозг устроен иначе, чем они привыкли себе его представлять» (II, 65).[572] Отсутствие какого-либо человеческого контакта между низшими и высшими слоями общества представлено еще более рельефно, коль скоро объектом транскультурного дискурса романа становится эмигрантская беднота: «Никто из них не знал по-французски, так же как не знали этого языка и другие — двое русских, приехавших с немецких шахт, один беглый испанец, несколько португальцев и маленький итальянец с нежным лицом и белыми руками, тоже неизвестно почему попавший из Милана во Францию, — мои товарищи по работе. Когда мы выстроились утром, пришел директор, полный мужчина с заплывшими глазами под золотым пенсне; он осмотрел нас и потом сказал шефу, который его сопровождал: — Это просто беглые каторжники. Но никто из них не понял этой фразы, и они все искательно и выжидательно улыбались» (II, 25).

Однако объединяющим оба этих мира началом устами Платона парадоксальным образом объявляется буржуазность: «— Не забывайте,

[572] Впрочем, не является исключением из этого правила и сам герой-рассказчик: « — Ты бы хотел все это уничтожить? взорвать? — Нет, но если бы это исчезло, об этом не стоило бы жалеть. — Она покачала головой и сказала, не переставая улыбаться, что это не есть особенная категория людей. — Что же это такое? — Известная степень благосостояния, и если бы ты его достиг, ты, даже ты, наверное, был бы таким же, как они» (II, 51). Временами само его повествование приобретает воинствующе этноцентристский характер.

что эти люди глубоко буржуазны по своей натуре. Они неудачники в буржуазности, я с этим согласен, но они чрезвычайно буржуазны. Вспомните ваших убийц, открывших гастрономическую торговлю чуть ли не на следующий день после преступления. Можно совершить убийство не только из мести или для того, чтобы уничтожить тирана и чем-то помочь — заплатив собственной жизнью — достижению общечеловеческого идеала или более рациональной системы распределения богатства. Можно убить ради другого идеала — гастрономической торговли, или мясной, или кафе» (II, 88).

Резкие транскультурные метаморфозы героя-рассказчика становятся одним из основных предметов его рефлексии: «…моя жизнь проходила одновременно в нескольких областях, не имевших никакого соприкосновения друг с другом. Нередко, на протяжении одной и той же недели, мне приходилось присутствовать на литературном и философском диспуте, разговаривать вечером в кафе с бывшим министром иностранных дел одного из балканских государств, рассказывавшим дипломатические анекдоты, обедать в русском ресторане с бывшими людьми, превратившимися в рабочих или шоферов, — и, с другой стороны, попадать в кварталы, заселенные мрачной парижской нищетой, беседовать с русскими "стрелками" или французскими бродягами, от которых следовало держаться на некотором отдалении, так как они все издавали резкий и кислый запах и он был так же неизбежен и постоянен, как мускусная вонь известных пород животных; возить проституток, жаловавшихся на плохие заработки, стоять за цинковой стойкой, рядом с поминутно сменявшимися сутенерами, моими знакомыми по Монпарнасу, и, наконец, сидеть часами, в глубоком и мягком кресле, в квартире Пасси и слышать, как женский голос — я знал его много лет и никогда не забывал ни одной его интонации — говорил: — Напомните мне эту фразу, которую вы недавно цитировали, это, кажется, из Рильке, о чувстве. Чувства — это единственная область, которую вы немного знаете, в остальном вы слепы и глухи» (II, 159–160).

Герой-рассказчик *НД* и сам ощущает парадоксальность сосуществования в нем человека культуры и «шоффера», как это слово печатается в *ЖР*: «В силу удивительного стечения разнообразных обстоятельств, я одновременно вынужден был вести несколько различных жизней и встречаться с людьми, резко отличавшимися друг от друга, во всем, начиная от языков, на которых они говорили, и кончая непроходимой разницей в том, что составляло смысл их существования; с одной стороны, это были мои ночные клиенты и клиентки, с другой — те, кого Платон, несомненно, причислил бы к приличным людям» (II, 521). При этом «шоффера»

постепенно охватывает какая-то невосприимчивость к окружающему: «Париж медленно увядал в моих глазах; это было похоже на то, как если бы я начал постепенно слепнуть и количество вещей, которые я видел, стало бы мало-помалу сокращаться, — вплоть до той минуты, когда наступила бы полная мгла. Это ослепление, однако, внезапно исчезало в мои свободные дни, когда я не работал и ходил пешком по Парижу; тогда он казался мне другим, и те же повороты улиц и скошенные углы домов, которые я знал наизусть, представали предо мной в ином виде, в котором была непривычная каменная прелесть» (II, 117–118).

Постепенно герой-рассказчик *НД* все более ощущает недопустимость смешения этих своих ипостасей: «В первое время я еще пытался брать с собой книги для чтения, но потом решительно отказался от этого; они слишком мешали мне, создавая недопустимую двойственность бытия, совершенно неприемлемую в этих условиях» (II, 525). Переходы от ночной к дневной жизни становятся для героя-рассказчика все труднее: «Но те дни, когда я все-таки оставался в постели и не вставал тотчас же, были самыми мрачными днями моей жизни, потому что я не переставал ощущать присутствие того ночного мира, в котором проходила моя работа, и не переставал думать о нем; с годами мне становилось все труднее и труднее отделаться от него и совершать этот обратный переход к другой жизни, которую, несмотря ни на что, я ежедневно пытался создать себе» (II, 130–131). Целый ряд эпизодов *НД* иллюстрирует убеждение героя-рассказчика в том, что одежда и речь должны соответствовать социальному положению человека, в то время как его русские знакомые стараются сделать все, чтобы сохранить внешние атрибуты культуры, которые отличают их от рабочих.

Эти транскультурные метаморфозы [573] самого героя-рассказчика, тем не менее, только убеждают его в незыблемости социокультурных границ между людьми: «И когда мне самому приходилось несколько раз

[573] Не случайно основная тема Газданова некоторыми исследователями определяется именно как стремление понять сущность личности, переживающей значительные социокультурные трансформации. «Что представляет собою человеческая личность? Из чего она складывается? Что определяет ее? Такова основная тема его творчества, — пишет, например, Е. Бальзамо. — Что такое личность, если ее не определяет ни языковая принадлежность, ни профессия (у Газданова представлена целая галерея персонажей, судьбу которых перевернула история: полковник, который становится рабочим, аристократ, превратившийся в клошара, клошар, в мгновение ока оказывающийся на вершине социальной лестницы…), ни родственные связи (семья изображена у Газданова как один из самых эфемерных общественных устоев)? Сумма привычек, находящихся вне морали и не оставляющих иного побуждения поступкам, кроме желания экспериментировать?» (*Бальзамо Е.* Во что верил Гайто Газданов? // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: Писатель на пересечении традиций и культур. Сб. науч. трудов. М., 2005. С. 144).

выходить из таких же освещенных подъездов, поздней ночью, и я смотрел на стоящие автомобили и узнавал шоферов, с которыми работал вчера и буду работать завтра, мне становилось неловко, — так, точно я нарушал профессиональную этику и занимал не то место, которое мне полагалось. Все чаще и чаще, по мере того как продолжалась моя шоферская работа, я замечал, насколько каждая категория людей представляла из себя замкнутый, раз навсегда определенный мир» (II, 121).

Кем бы ни предпочитал рекомендоваться герой-рассказчик в общении с французами, в минуты, когда от него требуется оказать помощь своему соотечественнику, он не колеблется: «И вот именно эта женщина однажды сказала мне, что пять минут тому назад рядом с ней арестовали какого-то иностранца, который не говорил по-французски и только повторял все время, обращаясь к полицейским, какое-то слово, что-то вроде “опода”. Я повторил про себя два или три раза это слово и вдруг понял, что это, наверное, было — “господа” и что в комиссариат попал мой соотечественник» (II, 74–75).

«Транскультуру» иногда определяют как «область “вненаходимости” по отношению ко всем наличным культурам, свободу каждого человека жить на границах или за границами своей “врожденной” культуры, белой или черной, французской или грузинской, мужской и женской».[574] Однако в реальной жизни полная «вненаходимость» невозможна. Какой бы сложной ни была палитра культурной идентичности человека, в ней все равно просматриваются и сознательно им избираются те или иные доминанты. Транскультурный дискурс романов Газданова оказывается в конечном итоге дискурсом обретения героем-рассказчиком — оказавшимся в поле притяжения / отталкивания к Парижу, Франции, французскому языку — своей, пусть и далеко неоднозначной культурной идентичности, в которой не последнюю роль играет осознание им приверженности к русскому языку и ценностям русской культуры.

4. «Ночные дороги» как часть «петербургско-парижского текста»

Роман Газданова «Ночные дороги», безусловно, является одним из самых ярких произведений, посвященных Парижу. Как справедливо отметил А. М. Зверев, «это роман о Париже в самом точном смысле слова, так

---

[574] *Эпштейн М. Я.* Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М., 2004. С. 631.

как Париж и является в нем главным героем. Персонажи плотно вписаны в его “печальное пространство”, фактически немыслимы вне его как самостоятельно существующие индивидуальности».[575] Однако вряд ли его можно в полной мере отнести к «парижскому тексту», если употреблять это понятие не в чисто топографическом смысле. Изображая «ночной Париж», Газданов рисует его как своего рода изнанку мира, почти преисподнюю, опираясь при этом как на концепцию противопоставления «дневного» и «ночного» миров, проходящую через всю русскую литературу от Ф. И. Тютчева до Льва Шестова, так и на «Записки из Мертвого дома» и некоторые другие произведения Достоевского. [576]

В то же время газдановский Париж несет на себе следы ориентации на традиции «петербургского текста» русской литературы, прежде всего Гоголя и Достоевского (например, как мы видели выше, на «Записки из подполья»). Как отметила М. Рубинс, «нередко Париж у Газданова предстает как туманный, полуреальный город с размытыми очертаниями — в духе петербургского текста русской литературы и, в частности, Достоевского».[577] Все же прямые отзвуки того представления о Петербурге, которое Достоевский воплотил прежде всего в «Подростке»: Петербург как мираж, фикция - в *НД* , кажется, почти не встречаются. Зато бросается в глаза связь газдановского Парижа с представлением о Петербурге как о «мертвом городе», где человеческая природа подвергается страшному искажению: «европейцы жили в мире реальном и действительном, давно установившемся и приобретшем мертвенную и трагическую неподвижность, неподвижность умирания и смерти» (II, 170).

«При ближайшем рассмотрении оказывается, — развивает свою мысль М. Рубинс, — что многие произведения Газданова насыщены своеобразным топосом Достоевского. К этому топосу можно отнести картины городского дна, ночные встречи и беседы в злачных местах (в ночных кафе на Монпарнасе), бесконечные блуждания по городу и хаотичные траектории этих блужданий, атмосферу безумия, внимание к психопатологии, рассуждения о несостоятельности логических доказательств и “математического” подхода к жизни, появление экзальтированных, истеричных персонажей, мучающих себя и своих близких».[578] Строго говоря,

---

[575] *Зверев А. М.* Парижский топос Газданова. С. 61.

[576] То, что *НД* парадоксальным образом представляют собой своего рода палимпсест этой классической книги Достоевского, показано в главе «Газданов и Достоевский».

[577] *Рубинс М.* «Человеческий документ» или литературная пародия? Сюжеты русской классики в «Ночных дорогах» Гайто Газданова // Новый журнал. 2006. № 243. С. 246.

[578] Там же.

не все из перечисленного исследовательницей можно отнести исключительно на счет Достоевского. Взятые в таком общем виде, эти картины могут в равной мере быть топосом Гоголя, Бодлера, упоминаемого на страницах романа в качестве мрачного певца «человеческого падения» (II, 21) Ж. де Нерваля, Селина, Г. Миллера и др.

Ряд русских эмигрантов стилизован под гоголевских героев. Иногда полагают, что при этом автор смотрит на них как бы «с точки зрения Достоевского». Так, отметив прозрачную аллюзию — в изображении выше упомянутого русского рабочего, «похожего на портрет Достоевского», — на классические строки гоголевской «Шинели» о чиновниках, обижающих Акакия Акакиевича, М. Рубинс справедливо обращает внимание на то, что «рабочий, напоминающий нам Акакия Акакиевича, реагирует на оскорбления не с кротостью, свойственной герою “Шинели”, а со “стоическим презрением”, т. е. скорее как герой Достоевского». [579] Однако разве герои Достоевского, тот же Макар Девушкин, реагируют на оскорбления со стоическим презрением? Скорее это уже чисто газдановская нота.

Точно так же чисто газдановский характер имеет другая трансформация этого эпизода. У Гоголя «один молодой человек, недавно определившийся, который, по примеру других, позволил было себе посмеяться над ним, вдруг остановился, как будто пронзенный, и с тех пор как будто все переменилось перед ним и показалось в другом виде». [580] У Газданова герой-рассказчик с самого начала не только не смеется, но, напротив, заступается за парижского «Акакия Акакиевича»: «Мне было жаль его, я несколько раз вмешивался и объяснял, что стыдно издеваться над человеком, который не в состоянии ответить» (II, 31). Впрочем, исследовательница справедливо подчеркивает, что «для интертекстуальной игры выбран хрестоматийный “гуманный” эпизод “Шинели”, во многом породивший пафос защиты достоинства “маленького человека” у Достоевского». [581]

Добавим к этому еще одну деталь, не отмеченную исследовательницей. У Гоголя далее в соответствующем фрагменте сказано: «И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими проникающими словами: “Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?” — **и в этих проникающих словах звенели другие слова**: “**Я брат твой**”». [582] В *НД* последняя реплика и в

[579] Там же. С. 253.

[580] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1962. Т. 5. С. 111.

[581] *Рубинс М.* «Человеческий документ» или литературная пародия? С. 257.

[582] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 111.

самом деле произносится, хотя и в слегка трансформированном виде. Однако в криптопародийных целях она сделана репликой бытового содержания, скорее всего и в самом деле указывающей на кровное родство и звучащей ночью в кафе во время разговора с гарсоном, который считал себя «счастливым человеком»: «Он объяснил мне, что это именно так: оказывается, у него всегда была мечта — работать и зарабатывать на жизнь — и она осуществлена: он совершенно счастлив. Я внимательно на него посмотрел: он стоял в своем синем переднике, с засученными рукавами, за влажной цинковой стойкой; сбоку слышался голос Мартини, — смешно, смешно, смешно, — **справа кто-то хрипло говорил:** “**— Я тебе говорю, что это мой брат**, **понимаешь?..**”» Пародийность этой реплики по отношению к классической фразе гоголевской «Шинели» еще более оттеняет идущая далее несобственно-прямая речь проститутки: «Рядом с моим собеседником, который был убежден во вращении Солнца вокруг Земли, толстая женщина — белки ее глаз были покрыты густой сетью красных жилок — объясняла своему покровителю, что она не может работать в этом районе…» (II, 17).

Смешение в изображении русских эмигрантов черт героев Гоголя и Достоевского можно видеть еще и в следующем. Как отмечено в комментариях к *НД*, непримиримые политические спорщики Иван Петрович и Иван Николаевич, ведущие друг с другом долгие тяжбы, изображены как явная параллель к гоголевским Ивану Ивановичу и Ивану Никифоровичу (II, 166–170, 708). Однако затем они возводятся к двум типам людей, которые обрисовал в том числе и Достоевский: «лучшие из них становились мечтателями, избегавшими думать о действительности, так как она им мешала; худшие, то есть те, у кого воображение было меньше развито, говорили о своей жизни со слезами в голосе и постепенно спивались» (2, 170).

Топография Парижа построена в *НД* на выделении в городе различных районов, которые представлены как не только замкнутые и практически не сообщающиеся, но и как относящиеся к различным историческим эпохам: «Париж разделен на несколько неподвижных зон; я помню, что один из старых рабочих — я был вместе с ним на бумажной фабрике возле бульвара de la Gare — сказал мне, что за сорок лет пребывания в Париже он не был на Елисейских Полях, потому что, объяснил он, он там никогда не работал. В этом городе еще была жива, — в бедных кварталах, — далекая психология, чуть ли не четырнадцатого столетия, рядом с современностью, не смешиваясь и почти не сталкиваясь с ней. И я думал иногда, разъезжая и попадая в такие места, о существовании которых

я не подозревал, что там до сих пор происходит медленное умирание средневековья» (II, 9).

Помимо Больших бульваров:[583] «Он был русским boulevardier давнишнего Парижа, Парижа начала столетия» (II, 46) — в газдановском Париже выделяются также район Центрального рынка: «Был туман в ту зимнюю ночь, я проходил мимо Центрального рынка, где гремели грузовики, ржали лошади и где над всем плыл запах гниющих овощей и особого оттенка нечистотных миазмов, который характерен для этого квартала Парижа» (II, 38) – или заводские окраины Парижа: «— Это он себе похороны устраивал, — сказал я, — вот почему эта поминальная роскошь. Бразилия, Аргентина![584] а в самом деле, сырая рабочая гостиница в шести километрах от Парижа, заводская сирена, красное вино, ежедневное хождение на фабрику, боль в ревматических суставах, перерождение печени, — по счастливому медицинскому выражению...» (II, 37).

Эта топография символизирует одновременное существование людей в разных исторических эпохах: «Я работал в то время в небольшом гараже, который находился на глухой улице, недалеко от Bd de la Gare, и вдоль которой с одной стороны тянулась глухая, темно-серая стена сахарной фабрики, с другой — жалкие одноэтажные дома, где люди жили в условиях семнадцатого столетия...» (II, 59), «Ральди спросила его, нравится ли ему эта часть Парижа, он ответил, что он к ней равнодушен, он предпочитает левый берег Парижа, узкие улицы, выходящие на набережную Конти, остров святого Людовика, бульвар Сен-Жермен, улицу Мазарин, вообще кварталы, сохранившие ту архаическую прелесть, которой нет в больших и центральных районах правого берега» (II, 52).

В изображении резкого противопоставления богатых кварталов Парижа бедным окраинам Газданов, возможно, отчасти следует Л.-Ф. Селину: «Богатые люди в Париже живут все вместе; принадлежащие им кварталы составляют как бы кусок, вырезанный из круглого торта, на который похож город: острый конец этого куска подходит к Лувру, а широкий, круглый край останавливается у деревьев между мостом Отей и заставой Тери. Это хороший кусок города. Все остальное лишь страдание

[583] Их выделяет и Селин. «О больших бульварах вспоминаешь в трудную минуту: кажется, будто бы там не так холодно», — сказано на этот счет в «Путешествии на край ночи» (с. 296).

[584] «Отъезд» этого героя в Бразилию или Аргентину несколько напоминает у Газданова — как и «отъезд» Павлова в Австралию в рассказе «Черные лебеди» — отъезд Свидригайлова в Америку. См. главу «Газданов и Достоевский».

и навоз».[585] Однако топография газдановского Парижа не отмечена подобной жесткостью и заостренностью.

5. Позднее творчество Газданова

В отличие от классических романов на интеркультурные темы — хотя бы того же Генри Джеймса — большинство из главных героев газдановских романов отнюдь не представляют собой каких-либо чистых в культурном отношении типов. Именно сложное взаимодействие их культурных идентичностей, втягивание героев в зону то того, то другого языка, своего рода борьба языковых личностей и реализуется в этих отчасти двуязычных текстах.

Еще более сложным является случай позднего Газданова, который писал по-русски романы из французской действительности и с героями-французами. «Пилигримы» и особенно «Пробуждение» выдержаны в той системе ценностей, которая более органична не для западной, а для русской среды. Стремясь создавать «литературу в ее не европейском, а русском понимании», Газданов полагал, что может и о французской жизни писать по-русски, сохраняя вместе с родным языком многое из русской системы ценностей. Это предопределило как относительно скромный, в сравнении, например, с романами Набокова, литературный успех его поздних романов, так и их совершенно особый транскультурный дискурс, исследование которого только начинается.

В некоторых поздних рассказах Газданова наблюдается своеобразная интерференция культур, которую отмечали еще прижизненные критики писателя. Так, рассуждая о рассказе «Нищий» (1962), Я. Горбов писал, что видит в герое Газданова образчик святости, которая достигается за счет специфически русских черт: тяги к бунту, а через него — к свободе. Парадоксальность ситуации, по Горбову, заключается в том, что газдановский герой — француз: «Не будь Газданов так одарен, так внимателен и так проницателен — его попытка “пересадки” русской души во французское тело могла бы показаться натяжкой».[586] Зато в рассказе «Панихида» (1962) показано, что исконное в человеке никогда и никуда не исчезает, даже если люди живут, «говоря чужие слова на чужом языке,

[585] *Селин Л.-Ф.* Путешествие на край ночи. С. 79–80.

[586] *Горбов Н. Я.* Литературные заметки // Возрождение. 1962. Т. 129. С. 150.

не зная, куда мы идем, и забыв, откуда мы вышли» (III, 538). И без этого важного акцента, в известной степени ставящего под сомнение само понятие «транскультурации» в том значении, которое в него вкладывают некоторые исследователи, представление о транскультурном дискурсе Газданова неизбежно было бы недостаточным.

Как отметила Ю. В. Матвеева, писатель, «конечно, не перестает ощущать себя русским среди французов, но национальное самосознание и национальная идентичность уходят все глубже и прорываются все реже <...>. На первый план выходит общечеловеческое, экзистенциальное — не то, что разделяет и, следовательно, создает колорит, а, напротив, то, что сближает, создавая при этом, увы, ощущение дистилляции».[587] Тем не менее, транскультурный дискурс поздней газдановской прозы, повествующей по-русски о героях-европейцах, речи и мысли которых отмечены языком и ментальностью самого Газданова, только меняет свой характер. Он не перестает быть серьезной проблемой, еще ожидающей детального рассмотрения и теоретического осмысления.

---

[587] *Матвеева Ю. В.* Восток и Запад в творчестве Гайто Газданова // Гайто Газданов и «незамеченное поколение». С. 22.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ГАЗДАНОВА

(Газданов и Чехов)



1. Художественная феноменология Чехова

Выявлению специфики прозы Газданова может помочь сопоставление ее с чеховской. В стремлении определить своеобразие художественного мира самого Чехова исследователи не раз прибегали к философским параллелям. Это тем более оправданно, что в творчестве писателя зрелого периода отчетливо ощущается философская, в особенности гносеологическая проблематика.

Одна из таких напрашивающихся и уже проанализированных параллелей — это антирационализм Льва Шестова. По мнению А. Д. Степанова, в чеховском творчестве Шестов «находит оба основных элемента своей философии: отвержение рационального и поиск чудесного, но только в эстетической сфере, через героев». [588] Вопрос, впрочем, можно поставить и по-другому: в какой степени шестовский «апофеоз беспочвенности» порожден творчеством Чехова? Отвечая на него, мы обнаружим еще одну яркую иллюстрацию идеи В. Дильтея о том, что художественная литература прокладывает дорогу философии. [589] Впрочем, и сам Шестов признавался в том, что истоки своих идей он нашел в художественной литературе, [590] а «Апофеоз беспочвенности» (1905), как известно, вырос из замысла книги о Тургеневе и Чехове.[591]

Если говорить о философской ориентации самого Чехова, то, как отмечал тот же Шестов, «единственная философия, с которою серьезно считался и потому серьезно боролся Чехов, был позитивистский материализм. <...> Всем существом своим Чехов чувствовал страшную зависимость живого человека от невидимых, но властных и явно бездушных

---

[588] *Степанов А. Д.* Антон Чехов как зеркало русской критики // Чехов: Pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887–1914). СПб., 2002. С. 1002–1003. См. также: *Evdokimova S.* Philosophy's Enemies: Chekhov and Shestov // Anton Chekhov Through the Eyes of Russian Thinkers: Vasilii Rozanov, Dmitrii Merezhkovskii and Lev Shestov / Edited by Olga Tabachnikova. London, 2010. P. 219–245.

[589] См.: *Дильтей В.* Введение в науки о духе. М., 2000. С. 111.

[590] *Лев Шестов*. Памяти великого философа // Вопросы философии. 1989. № 1. С. 146.

[591] Помимо Чехова и Тургенева, источником идеи антирационализма, безусловно, был для Шестова также и Достоевский, и Ницше, которым посвящена книга одноименная философа («Достоевский и Нитше», СПб., 1903).

законов природы».[592] Вопрос о влиянии на Чехова философии позитивизма недавно получил новое освещение. Признавая, что Чехов «не только испытывал влияние позитивизма, но и полемизировал с крайностями позитивизма», П. Н. Долженков, тем не менее, чрезвычайно расширил сферу сближения Чехова с этой философией: «Комплекс: агностицизм, гипотетичность и относительность знаний, — характерен для позитивизма, его составные части примерно в одно и то же время начинают обнаруживаться в произведениях и высказываниях Чехова». [593]

Образ позитивистской философии все же несколько отретуширован исследователем, чтобы придать ему большее сходство с Чеховым: при этом он наделен некоторыми чертами, в большей степени свойственными А. Шопенгауэру. В действительности рационализм и сциентизм позитивизма, исходившего из того, что законы социального мира так же объективны, как и законы природы, решительно разводят его с Чеховым. Критика позитивизма все-таки играет в творчестве Чехова более существенную роль, чем опора на него. Более взвешенную позицию по этому вопросу занимает, как кажется, В. Б. Катаев, видящий в чеховском мироощущении даже отдельные черты, роднящие его с В. В. Розановым,[594] а С. Г. Бочаров небезосновательно усматривает в нем близость к подпольному герою Достоевского,[595] как известно, более всего нападавшему именно на позитивизм.[596] Показательно отношение Чехова к одному из русских философов-позитивистов — В. В. Лесевичу, о котором в одном ряду с Н. К. Михайловским и С. Н. Южаковым, Чехов писал в письме к издательнице журнала «Северный вестник»: «Приглашайте настоящих ученых и настоящих практиков, а об уходе ненастоящих философов и настоящих социологов-наркотистов не сожалейте».[597]

Как известно, в целом ряде произведений Чехова герои или повествователь развивают мысль о том, что людям дано не разрешать вопро-

---

[592] *Лев Шестов*. Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А.П.Чехов: Pro et contra. С. 591.

[593] *Долженков П. Н.* Чехов и позитивизм. Изд. 2-е испр. и доп. М., 2003. С. 9. Справедливости ради, стоит отметить, что одна из трех глав этого интереснейшего исследования озаглавлена «Чехов против крайностей позитивизма» (С. 103–123).

[594] *Катаев В. Б.* Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979. С. 117–118.

[595] *Бочаров С. Г.* Чехов и философия // *Бочаров С. Г.* Филологические сюжеты. М., 2007. С. 343.

[596] См., например: *Белопольский В.* Достоевский и позитивизм. Ростов н/Д., 1985. С. 8–12.

[597] *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1990. Т. 3. С. 279. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием серии: С. или П., — и номера тома и страницы арабскими цифрами.

сы, а лишь наблюдать явления жизни. «Многое было сказано ночью, но я не увозил с собою ни одного решенного вопроса, и от всего разговора теперь утром у меня в памяти, как на фильтре, оставались только огни и образ Кисочки, — сказано в концовке повести «Огни» (1888). — <…> А когда я ударил по лошади и поскакал вдоль линии и когда, немного погодя, я видел перед собою только бесконечную, угрюмую равнину и пасмурное, холодное небо, припомнились мне вопросы, которые решались ночью. Я думал, а выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль как будто говорили мне: “Да, *ничего не поймешь на этом свете*!”

Стало восходить солнце…» (С. 7, 140; курсив мой — *С. К.*).

В. Б. Катаев отказывался распространять этот агностический дискурс повествователя на самого автора.[598] Напротив, П. Н. Долженков указывал на совпадение позиции повествователя с точкой зрения Чехова, как известно, заметившего в одном из писем: «Пишущим людям, особливо художникам, пора уже сознаться, что *на этом свете ничего не разберешь*, как когда-то сознавался Сократ и как сознавался Вольтер <...>. Если же художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не понимает из того, что видит, то уж это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед <...>. Мы не будем шарлатанить и станем заявлять прямо, что *на этом свете ничего не разберешь*» (П. 2, 280–281, 283; курсив мой — *С. К.*). [599] Эта параллель достаточно красноречива, и все же позиция героя-рассказчика «Огней» сложнее, чем то, как она выражена самим Чеховым в письме. Ведь заключительным строкам повести «Огни» предшествует следующий текст: «Севши на лошадь, я в последний раз взглянул на студента и Ананьева, на истеричную собаку с мутными, точно пьяными глазами, на рабочих, мелькавших в утреннем тумане, на насыпь, на лошаденку, вытягивающую шею, и подумал:

“Ничего не разберешь на этом свете!”» (С. 7, 140).

«Читатель должен задуматься о том, — замечает по этому поводу В. Б. Катаев, — как, скажем, пес Азорка или мужик, мыкающийся с котлами “по линии”, может быть связан с историей Кисочки? <…> Вот что, оказывается, порождает конечный вывод повествователя: трудность найти сколько-нибудь разумное объяснение связи любого единичного явления, конечного фрагмента жизни с бесконечным разнообразием мира». [600] Перед нами все же не столько сами единичные явления, сколько

[598] Там же. С. 37–38.

[599] *Долженков П. Н.* Чехов и позитивизм. С. 11.

[600] *Катаев В. Б.* Проза Чехова. С. 37.

образы внешней реальности, отраженные в сознании повествователя и соединяющиеся в нем с мыслями об услышанном им вчера. Чехов просто воспроизводит обычную работу сознания, остановившегося на Ананьеве и Штенберге, также как и на других явлениях окружающего мира, попавших в его орбиту. При этом, как верно отмечает П. Н. Долженков, происходит незаметная «подмена мира собой», которая ярче всего проявляется «в ощущении инженера ночью в беседке: “А потом, когда я задремал, мне стало казаться, что шумит не море, а мои мысли, и что весь мир состоит из одного только меня” (VII, 125). На эту же тему “работает” в повести и мотив эха, которым “Огни” и заканчиваются: “Да, ничего не поймешь на этом свете!” (VII, 140), — как будто говорят рассказчику выжженная солнцем равнина, громадное небо и т. п., то есть как бы голос самой природы, но разве это не “эхо” его же предыдущей мысли: “Ничего не разберешь на этом свете!” (VII, 140). Эхо собственных мыслей — едва ли не все, что получает человек извне». [601]

Если перевести все это на философский язык, то, в сущности, можно сказать, что, здесь у Чехова декларируется принцип слитности субъекта и объекта, даже их «тождества» в постижении мира и одновременно утверждается своеобразная «феноменологичность» человеческого познания: ему не дано пробиться сквозь окружающие человека явления к их сущности. А это напоминает уже не позитивисткую, а феноменологическую философию («нет объекта без субъекта», как формулировал этот принцип Э. Гуссерль), которая возникнет на Западе и в России вскоре после смерти писателя. В «Феноменологии и теории познания» М. Шелера (1913–1914) даже утверждалось, что предметы оказывают «сопротивление» их познанию. [602]

В повести «Скучная история» (1889) финальный внутренний монолог повествователя «Огней» как бы разбит на «партию» Николая Степановича и «партию» Кати: «Помогите! — рыдает она, хватая меня за руку и целуя ее. — Ведь вы мой отец, мой единственный друг! Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же: что мне делать?

[601] *Долженков П. Н.* Чехов и позитивизм. С. 18. Такое восприятие окружающей действительности, как бы наделяющейся мыслями человека, характерено для чеховского героя. Ср. в «Дуэли»: «Надежда Федоровна надела свою соломенную шляпу и бросилась наружу в море. <…> Ей были видны море до горизонта, пароходы, люди на берегу, город, и все это вместе со зноем и прозрачными нежными волнами раздражало ее и шептало ей, что надо жить, жить…» (С. 7, 381).

[602] *Слинин Я. А.* Онтология Николая Гартмана в перспективе феноменологического движения // *Гартман Н.* К основоположению онтологии / Пер. с нем. Ю. В. Медведева. СПб., 2003. С. 15–21.

— По совести, Катя: не знаю…

Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах.

— Давай, Катя, завтракать, — говорю я, натянуто улыбаясь. — Будет плакать!

И тотчас же прибавляю упавшим голосом:

— Меня скоро не станет, Катя….

— Хоть одно слово, хоть одно слово! — плачет она, протягивая ко мне руки. — Что мне делать?

— Чудачка, право… — бормочу я. — Не понимаю!» (С. 7, 309).[603]

Взаимонепонимание чеховских героев, постоянные «провалы коммуникации»,[604] отдаленно напоминают трансцедентальных субъектов в феноменологии Гуссерля, которые составляют сообщества, не соприкасаясь друг с другом непосредственно. [605]

Финал повести демонстрирует первоочередное значение для человека не смыслов, а привязанностей (которое Кате только еще предстоит понять после скорой смерти Николая Степановича). Ведь сами поиски смысла жизни Николаем Степановичем — симптом разлада в его отношениях с близкими: «Отсутствие того, что товарищи-философы называют общей идеей, я заметил в себе только незадолго перед смертью» (С. 7, 309).

Как и в «Огнях», субъект слит с объектом и не способен выйти за пределы доступных его восприятию явлений окружающего мира и собственного сознания: «Она падает на стул и начинает рыдать. Она закинула назад голову, ломает руки, топочет ногами; шляпка ее свалилась с головы и болтается на резинке, прическа растрепалась <…>. Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах» (С. 7, 309). «Единонаправленность спекулятивной идеи осложняется конкретной реальностью ситуации, — писал об этой особенности чеховских произведений А. П. Чудаков. — Реальность не просто полней и многообразней. Она — совсем не та, она — иная». [606]

В таких произведениях, как «Огни» и «Скучная история», дело обстоит еще сложнее: болезненное осознание отсутствия «общих идей»

[603] Такое противостояние героев можно обнаружить и во многих других произведениях Чехова. Например, аналогичным образом Маша из «Трех сестер», исповедующая: «Или знать, для чего живешь, или все пустяки, трын-трава» (С. 13, 111), — сопоставлена с отнюдь не мучающимся поисками смысла жизни Тузенбахом.

[604] *Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М., 2005. С. 305–320.

[605] *Слинин Я. А.* Онтология Николая Гартмана в перспективе феноменологического движения. С. 14.

[606] *Чудаков А. П.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 318.

или неудавшееся стремление обрести их идет в них рука об руку с ощущением, что «истинна, по Чехову, только непредвзято увиденная конкретная картина во всей совокупности ее важных и второстепенных признаков».[607] Таких безуспешно пытающихся разобраться в жизни героев, отступающих перед многообразием и непостижимостью сменяющих друг друга картин действительности, мы встречаем и во многих других произведениях Чехова. Их сознание как бы упирается в явления внешнего мира как в «феномены», не в силах преодолеть границу между ними. Чехов изображает гносеологическую ситуацию, которая в конечном итоге и породила основной лозунг философской феноменологии: «к самим вещам!»

В чеховской «Скучной истории» реализован еще один принцип, который заставляет вспомнить о философской феноменологии, придающей значение каждому единичному явлению. «Мои товарищи, терапевты, — рассуждает в повести Николай Степанович, — когда учат лечить, советуют “индивидуализировать каждый отдельный случай”» (С. 7, 298). Как известно, этот принцип Чехов перенес из своей врачебной практики, сложившейся под влиянием научной школы его учителя по медицинскому факультету Московского университета Г. А. Захарьина, и применил не только в «Скучной истории», но и в «Дуэли» и во многих других произведениях. [608] «В своем последовательном, ни на чем не успокаивающемся разрушении иллюзий, относящихся к “знанию в области мысли”, главную свою задачу Чехов видел», по словам В. Б. Катаева, «в указании на несостоятельность “общих мест”, общих решений, постоянно сталкивая их с конкретными “случаями”, с индивидуальными и единичными явлениями». [609] Писатель не раз четко формулировал этот принцип и применительно к сфере своих собственных верований: «Я не верю в нашу интеллигенцию. <…> Я верую в отдельных людей и вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям интеллигенты они или мужики…» (П. 8, 101). Между тем феноменологическая эстетика, например, исходит из того, что законы прекрасного сугубо индивидуальны. Так, Н. Гартман утверждал: «Сущность прекрасного в его неповторимости как особенной эстетической ценности лежит не в них (общих законах — *С. К.*), а в особой закономерности *единичного предмета*». [610]

---

[607] Там же.
[608] *Катаев В. Б.* Проза Чехова. С. 87–97.
[609] Там же. С. 88.
[610] *Гартман Н.* Эстетика. М., 1911. С. 211.

Вообще вопрос о соотношении бытия и сознания нередко решается у Чехова таким образом, который отдаленно напоминает философию тождества. Это происходит, например, в повести «Черный монах» (1893): «Думай, как хочешь, — сказал монах и слабо улыбнулся. — Я существую в твоем воображении, а воображение твое есть часть природы, значит, я существую и в природе» (С. 8, 241). Однако, может быть, в большей степени это напоминает феноменологическую редукцию Гуссерля и в особенности то, как очень скоро будет решать этот вопрос русская феноменология. Ср., например, мысль С. Л. Франка об «абсолютно безусловном самооткрывающемся бытии», которое «существует и не вне нас и не в нас — или, более того, — одновременно и там и там, потому что мы существуем в нем», а также об «укорененности субъекта в этом самоотрывающемся, всеобъемлющем, сверхвременном бытии, из которой следуют нерушимые постоянные онтические связи между познающим со всем познаваемым и познанным…»[611]

У Чехова была иллюзия единства его художественного мира с окружающей реальностью, вообще присущая писателям-реалистам:[612] «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь таковою, какова она есть на самом деле» (П. 2, 11). Человек у Чехова неспособен понять жизнь, потому что ищет в ней смысл для себя, в то время как повествователь допускает постижение лишь жизни как таковой, «жизни в себе», если так можно выразиться. Между тем феноменологический подход как раз и предусматривает «полное духовное переживание, которое присутствует уже в актах интенции, в разнообразных видах "сознания о чем-то"»; в основе его лежит «живейший, интенсивнейший и непосредственнейший, происходящий в переживании контакт с самим миром». [613]

Философская феноменология Э. Гуссерля, исходя из положения о единстве субъекта и объекта, утверждает «априорную структуру сознания в его слитности с бытием». Еще более близкой философской параллелью к творчеству Чехова является реалистическая феноменология

[611] *Франк С. Л.* Абсолютное // Русское мировоззрение. СПб., 1996. С. 67–68. См. подробнее: *Невлева И. М.* Философия культуры С. Л. Франка. СПб., 2007. С. 80.

[612] «Этим и отличается реалистическое "чувство жизни" от всякого иного, — писал Б. М. Эйхенбаум, — что реалист не сознает элемента активности в создавании того, что он называет "действительностью", и потому может думать, что мы видим жизнь такою, "какая она есть", а не какой она нам кажется <…>. Чехов — реалист с уклоном к натурализму» (*Эйхенбаум Б. М.* О Чехове // Чехов: Pro et contra. С. 962).

[613] *Шелер М.* Избранные произведения. М., 1994. С. 203, 199.

Н. Гартмана, и в особенности М. Шелера,[614] для которого возвращение к «дающим себя самих вещам» было самым действенным способом истинного метафизического мышления: «Оно не предается беспредметным спекуляциям и конструированию систем, но благодаря исследованию данного и действительного полностью превращает метафизику в "науку" о самом бытии». [615]

Возможно, еще более близкую философскую параллель к творчеству Чехова можно найти в русской феноменологии С. Л. Франка и Г. Г. Шпета. Ср., например, у Шпета в «Эстетических фрагментах»: «Данность предмета в этом смысле аналитически первее данности смысла, как "подразумевание", "имение в виду" предмета первее понимания его содержания».[616] Или у Франка в «Крушении кумиров»: «...нравственным "идеализмом", служением отвлеченной "идее" нас больше соблазнить невозможно <...>. У нас осталась лишь жажда жизни — жизни полной, живой и глубокой...». [617]

Особенно близкие к чеховскому художественному миру интенции обнаруживает феноменологическая герменевтика Г. Г. Шпета. «Философия как строгая наука», по Шпету, должна учитывать притязания индивида. [618] Скептицизм и неверие в возможность общезначимых ответов на смысложизненные вопросы, полагал Шпет, «вырастают как раз из претензий "объективизма" и "натурализма" решать эти вопросы так, будто они задаются не человеком, а неким посторонним для человеческого мира существом». [619] Философия, по его словам, вообще отличается от математики и формально-онтологических дисциплин тем, что «она "материальна", то есть имеет дело с предметными категориями, формирующими... конкретное содержание, составляющее само сознание в его сущности и в его полноте».[620] Философия оперирует «живым понятием», которое понимается как «конкретное единство текучего смысла», и

---

[614] Именно на них по преимуществу ориентировалась русская феноменология, о чем, в частности, писал в «Сущности русского мировоззрения» С. Л. Франк (С. 167).

[615] *Зайферт Й.* Введение // Антология реалистической феноменологии. М., 2006. С. 50.

[616] *Шпет Г. Г.* Соч. М., 1989. С. 461.

[617] *Франк С. Л.* Соч. М., 1990. С. 253.

[618] *Шпет Г. Г.* Рабочие заметки к статьям Л. И. Шестова // *Щедрина Т. Г.* «Я пишу как эхо другого...». Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М., 2004. С. 334.

[619] *Порус В. Н.* Спор о рационализме: Философия и культура (Э. Гуссерль, Л. Шестов и Г. Шпет) // Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания. М., 2006. С. 149.

[620] *Шпет Г. Г.* Мудрость или разум? // *Шпет Г. Г.* Филологические этюды. М., 1994. С. 237.

строится как разворачивающийся диалог, задающий форму осуществления истины; это непрерывно конструируемая особая реальность.[621]

Г. Г. Шпет полагал, что философия должна опираться не на абстрактные схемы, которые предписываются реальности человеческим рассудком, а исходить из некоей первичной интуиции, в которой дан субъекту познания мир. [622] Открывающийся в ходе феноменологического созерцания смысл, как писал Шпет, предстает не как абстрактная форма, а как «то, что внутренне присуще самому предмету, его интимное». [623] Философа занимало не столько изучение идеальных структур сознания, сколько рассмотрение последнего в историко-социальном и этнологическом контексте, — в плане формирования смысла и его выражения в духе и языке того или иного народа. Тем самым Шпет раньше Гуссерля осознал особую значимость темы «жизненного мира» и начал ее оригинальную разработку.[624] Прибавим к этому следующее: в творчестве Чехова нередко и небезосновательно усматриваются некоторые моменты, из которых позднее развилась экзистенциальная философия. Между тем, как известно, она возникла на основе философской феноменологии. [625]

В свою очередь художественная феноменология Чехова предопределила появление так называемой «феноменологической прозы» XX века — явление, именно в этих терминах описанное сравнительно недавно. Как было показано Ю. В. Мальцевым, в сущности, именно как феноменологический роман продуктивно рассматривать «Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина. [626] Л.А. Колобаева предложила распространить это понятие также и на «Доктора Живаго» Б. Л. Пастернака: «Субъективность Бунина и Пастернака в их романах — особого рода: она не только сродни лирическому принципу, она несет в себе убеждение, в основе феноменологическое, в слитности, единстве субъекта и объекта, даже

---

[621] *Орехов С. И.* Философия и философствование по Г. Г. Шпету // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контесте философских проблем формирования историко-культурного сознания (Междисциплинарный аспект). С. 49–50.

[622] *Максимченко Л. А.* Проблема первичного знания в философии Г. Г. Шпета // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета… С. 49–50.

[623] *Шпет Г.* Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы. М., 1914. С. 154.

[624] *Юркштकович Е. А.* Возможности герменевтики как метода рационального мышления в философии Г. Шпета // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета... С. 126.

[625] Феноменологические корни экзистенциализма ясно видны также в определенных течениях европейского искусства. См. об этом: *Трещев В.* Экзистенциализм: Репрезентация в художественной культуре Франции и Германии 1900–1970 гг. С. 44–45.

[626] *Мальцев Ю.* Иван Бунин, 1870–1953. [М.], 1994. С. 302, 86, 93, 111.

в их “тождестве” в постижении мира». [627] Не случайно Пастернак, как и, например, С. Д. Довлатов или Фр. Горенштейн, [628] провозглашал себя принципиальным последователем Пушкина и Чехова.

Предпосылки для создания подобной прозы, как мы видели, были созданы именно Чеховым. Не имея здесь возможности обсуждать вопрос о границах этого явления в русской литературе XX века в целом, попытаемся остановиться на Чехове как на создателе литературы подобного рода и на ее развитии в творчестве Гайто Газданова. В целом ряде произведений Газданова мы находим сходный дискурс, который представляет собой явное развитие чеховского. Особенно напоминает Чехова то, как этот дискурс представлен в романе «Вечер у Клэр». [629]

И у Газданова, и у Чехова имеет место не только феноменологический дискурс, но и феноменологический тип повествования, при котором именно картины природы и образы людей, отраженные в сознании героев, и сами особенности их сознания становятся единственными не только доступными им «истинами», но и вообще единственными предметами изображения. Эту особенность собственного повествования о своем участии в Гражданской войне герой-рассказчик «Вечера у Клэр» формулирует следующим образом: «подобно тому, как дома и в гимназии значительные события нередко оставляли меня равнодушным, а мелочи, которым, казалось бы, не следовало придавать значения, были для меня особенно важны, — так и во время Гражданской войны бои и убитые и раненые прошли для меня почти бесследно, а запомнились навсегда только некоторые ощущения и мысли, часто очень далекие от обычных мыслей о войне» (I, 121).

Художественная феноменология Чехова определила развитие феноменологической прозы, достаточно широко представленной в русской литературе XX столетия. Определить ее границы и, соответственно, пределы влияния Чехова на русскую литературу XX века, [630] еще только

---

[627] *Колобаева Л.* От временного к вечному. Феноменологический роман в русской литературе XX века // Вопросы литературы. 1998. № 5/6. С. 141. См. также: *Созина Е.* Интерпретация произведений русской автобиографической прозы в свете «романа сознания» (И. Бунин и Г. Газданов) // Текст и интерпретация: Сб. статей. Новосибирск, 2006. С. 154–164.

[628] См.: *Зубарева Е. Ю.* А. П. Чехов и Ф. Н. Горештейн // Международная научная конференция «А. П. Чехов и мировая культура: Взгляд из XXI века». М., 2010. С. 46–47; *Семкин А. Д.* Почему Сергею Довлатову хотелось быть похожим на Чехова? // Там же. С. 103–104.

[629] См. об этом в главе «Гайто Газданов, Василий Розанов и Лев Шестов» (раздел «Газданов и статья Шестова “Творчество из ничего”»).

[630] Отталкивание от Чехова писателей-модернистов и даже их откровенная публицистическая античеховиана (см.: Чехов и серебряный век. Сб. статей. М., 1996; *Хализев В. Е.*

предстоит. Тем не менее, очевидно, что развитие этого феноменологического начала в творчестве Газданова, Набокова и других русских писателей, безусловно, представляло собой также и собственно художественное претворение экзистенциальной традиции в русской литературе.

2. Чеховская «душечка» в романе Газданова «Полет»

Заглавие настоящего раздела в глазах исследователя русской классической литературы выглядит несколько парадоксально. Между тем для тех, кто изучает творчество русских модернистов и постмодернистов, ничего необычного в нем нет. О схожих явлениях в творчестве, например, В. В. Набокова уже писали. Впрочем, в произведениях Газданова аналогичные явления до настоящего времени отмечены не были, да и само творчество Газданова представлялось не в такой мере «предконцептуалистским».[631]

Обозначенная выше генетическая близость газдановской прозы с чеховской находит дополнительное подтверждение в значительных интертекстуальных связях между произведениями двух писателей. Чеховская интертекстуальность представлена в творчестве Газданова не только довольно широко, но и в самых разнообразных формах. Иногда на страницах газдановских произведений мы даже встречаем чеховских героев. Так, например, в чеховской «душечке» можно без особого труда заметить инвариант героини романа Газданова «Полет» Ольги Александровны, целиком идентифицирующей себя то со своим мужем, то с каждым из ее любовников поочередно. Рассмотрим подробно, насколько правомерно это утверждение.

Чеховскую «душечку, звали “Оленька”», «**Ольга** Семеновна» — газдановскую героиню зовут **Ольга** Александровна. Ольга Семеновна вышла замуж за антрепренера, затем за торговца лесом, жила с ветеринарным врачом и, наконец, стала испытывать не менее сильное, материнское чувство к его сыну Саше. Имя родного сына Ольги Александровны —

«Античеховиана» XX века // Международная научная конференция «А. П. Чехов и мировая культура»… С. 130–133) были, очевидно, связаны также и с утратой феноменологического ощущения действительности.

[631] О том, что Газданов также может с полным основанием считаться одним из ближайших предшественников концептуализма см. в 7-м разделе главы «Газданов и Тургенев».

Сережа, и она лишь первый год после его рождения «была занята только им» (I, 307), а затем периодически оставляет его ради своих романтических связей, оказываясь ничуть не более разборчивой, чем чеховская «душечка»: один из предметов ее увлечения даже начинает шантажировать ее мужа, угрожая оглаской.

Внешность обеих героинь не только сходна, но и одинаково намекает на один и тот же психофизиологический тип: «Это была тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким, мягким взглядом, **очень здоровая**. Глядя на ее полные розовые щеки, на мягкую белую шею с темной родинкой, на добрую наивную улыбку, которая бывала на ее лице, когда она слушала что-нибудь приятное, **мужчины думали: “Да, ничего себе...” и тоже улыбались, а гостьи-дамы не могли удержаться, чтобы вдруг среди разговора не схватить ее за руку и не проговорить в порыве удовольствия: — Душечка!**» (С. 10, 103). Во внешности Ольги Александровны вначале отмечены другие детали, о которых Чехов не упоминает, но и здесь имеются такие, которые сближают ее с чеховской героиней: «Она была небольшого роста, волосы у нее были черные, над темными ее глазами были коротенькие ресницы, отчего глаза казались больше, чем они были», но далее сказано: «первое впечатление, которое она производила, было **впечатление необыкновенной молодости и здоровья** — и в ней, действительно, текла неутомимая и обильная кровь, она не знала ни усталости, ни болезней, ни недомогания» (I, 306).

Разумеется, характеристика газдановской героини более пространна. Если у Чехова в одной фразе описана и внешность, и впечатление от героини, то у Газданова последнее получает выражение в ряде отдельных фраз: «Она никогда не была хороша собой, но обладала такой могучей силой привлекательности, что сопротивляться ей было трудно и ненужно. **Ее любили все — и родители, прощавшие ей все, и прислуга, и сестры, и братья;** она с необыкновенной легкостью добивалась того, чего хотела; и ее **также любили дети и животные**» (I, 306). Последняя деталь содержит явную отсылку уже, может быть, не только к чеховской героине, но и к ее первообразу, скорее всего известному Газданову [632] — флоберовской Фелисите. [633]

[632] Газданов хорошо знал творчество Флобера и нередко ссылался на него в своих произведениях (см., например: I, 256, 824). То, что «Душечка» представляет собой переработку рассказа Г. Флобера «Простая душа», он вполне мог заметить сам, а мог и узнать из критических и литературоведческих работ.

[633] *Назиров Р. Г.* Пародии Чехова и французская литература // *Назиров Р. Г.* Русская классическая литература: Сравнительно-исторический подход. Уфа, 2006. С. 156–158. Как

Сходны и прямые характеристики героинь, которые они получают с самого начала. Так, Ольга Семеновна «постоянно любила кого-нибудь и не могла без этого. Раньше она любила своего папашу, который теперь сидел больной, в темной комнате, в кресле, и тяжело дышал; любила свою тетю, которая иногда, раз в два года, приезжала из Брянска; а еще раньше, когда училась в прогимназии, любила своего учителя французского языка» (С. 10, 103). В отличие от нее, привязанности Ольги Александровны имеют исключительно характер любовных увлечений: «Любовь, действительно, была самым важным в жизни Ольги Александровны и единственным, что ее по-настоящему интересовало и занимало. Все остальное имело только, так сказать, предварительную ценность и находилось как бы в функциональной зависимости от самого главного. Надо было ехать, было необходимо ехать куда-нибудь — потому что там ждала ее встреча; надо было прочесть такую-то книгу — чтобы потом говорить о ней с тем, кто был единственным, чьи разговоры казались ей интересны; нужно было красивое платье — для того, чтобы понравиться; нужно было, вообще, — и иначе было невозможно — любить и переживать» (I, 306). Газдановская героиня к тому же отличается большей пылкостью: если у Ольги Семеновны было всего **три** романа, из которых два закончились замужеством, то Ольга Александровна «вышла замуж восемнадцати лет; но уже до брака у нее было **три** (возможно, неслучайное совпадение — *С. К.*) неудачных романа» (I, 306).

Привязанности обеих героинь мало связаны с достоинствами тех, на кого они направлены: Кукин «был мал ростом, тощ, **с желтым лицом**, с зачесанными височками, говорил **жидким тенорком**, и когда говорил, то кривил рот; и на лице у него всегда было написано отчаяние, но все же он возбудил в ней настоящее, глубокое чувство» (С. 10, 103). Антипод по комплекции и многому другому («полноватый человек сорока семи лет, с блеклыми глазами, небольшой лысиной, одетый несколько по-старинному, носивший трость с набалдашником»), Кузнецов обнаруживает, тем не менее, немало общего с Кукиным: «**лицо у него было желтоватой окраски**, была небольшая одышка, медленная походка и неожиданно **высокий голос**» (I, 320).

Увлечения обеих «душечек» носят самозарождающийся характер и быстро заканчиваются браком. Так, чеховская «Оленька слушала Кукина молча, серьезно, и, случалось, слезы выступали у нее на глазах. В конце

известно, в отличие от чеховской «душечки», флоберовская героиня привязывается одно время к попугаю.

концов, несчастья Кукина тронули ее, она его полюбила. <…> он возбудил в ней настоящее, глубокое чувство <…>. Он сделал предложение, и они повенчались» (С. 10, 103). Ольга Александровна и вовсе «влюбилась в Сергея Сергеевича, как только его увидела; это было на балу, в Москве, и тогда же она сказала своей матери, что за этого человека она выйдет замуж, что, действительно, произошло через несколько месяцев» (I, 306). И если в Сергея Сергеевича было за что влюбиться, то Аркадий Александрович особыми достоинствами не отличается. Дело, однако, не в достоинствах, и Газданов устами своего героя сам разъясняет эту особенность увлечений Ольги Александровны: «Давно уже он понимал, что ее выбор никак не мог руководствоваться какими бы то ни было рациональными соображениями, и знал, что она выбирает людей не по признаку достоинств, а по своеобразному соединению физического тяготения с интуитивным предчувствием их особенного нравственного склада, в котором эти самые этические соображения, чаще всего, не играли никакой роли» (I, 308).

Разумеется, с самого начала у Газданова имеет место существенная трансформация чеховской героини: Ольга Семеновна никогда никому не изменяла и любила не только самозабвенно, но и самоотверженно. Газданов также сразу вносит в положение своей «душечки» отсутствующий у Чехова драматизм. Ее угораздило выйти замуж за развитого человека: «Сергей Сергеевич понимал также, почему он не подходил для своей жены. Объяснение заключалось отчасти в том, что ему было скучно рассказывать о своих переживаниях, — он слушал ее из деликатности несколько минут, потом говорил: — Да, Леля, я знаю, — и, действительно, знал заранее все, о чем она собиралась рассказывать. Те же, другие, были, чаще всего, люди душевно примитивные, не понимающие своих чувств, — и каждый роман Ольги Александровны был как бы новым объяснительным путешествием в сентиментальные страны, где она играла роль гида…» (I, 308). При этом наделяя свою «душечку» таким же культом любви, который побуждает ее «каждый раз» целиком отдаваться своему чувству, несмотря на любые разочарования, Газданов в то же время делает ее женой другого, нелюбимого человека: «Но то, в жертву чему она приносила все эти бесплодные чувства, казалось ей настолько замечательным, что в окончательном решении вопроса сомнений быть не могло. И совершенно так же, как в ней было неискоренимо понимание своего долга жены и матери, так же ее иллюзии по поводу очередного отъезда были свежи и неувядаемы» (I, 309). Эта не смущающая ее повторяемость подчеркнута иронической ремаркой Сергея Сергеевича: «ты ведь не впервые едешь в Италию» (I, 309).

Зато увлечение Ольги Александровны Кузнецовым вполне уравнивает ее с чеховской Ольгой Семеновной. Как та полюбила Кукина едва ли не за его несчастья, так и на Ольгу Александровну производит впечатление выдуманная им легенда о страданиях, вызванных смертью первой жены, причем не только на нее одну: «Как это ни казалось странным на первый взгляд, эта легенда Аркадия Александровича имела у его поклонниц неизменный успех» (I, 330). Роман Ольги Александровны с Кузнецовым вообще более всего стилизован под супружескую жизнь Ольги Семеновны с антрепренером Кукиным.

Газданов также изображает пресловутое растворение современной «душечки» в мужчине: «**Книги Аркадия Александровича были, действительно, чудесны**; то неопределимое и прекрасное, что было в них, все росло и шумело и никогда не кончалось, все было умно, нежно и печально, — и только **никто, кроме Ольги Александровны, не умел этого видеть**» (I, 323). Ср. у Чехова: «И она уже говорила своим знакомым, что **самое замечательное, самое важное и нужное на свете — это театр** и что получить истинное наслаждение и стать образованным и гуманным можно только в театре. — **Но разве публика понимает это?** — говорила она. — Ей нужен балаган!» (С. 10, 104).

Стилизация Газданова местами приобретает настолько откровенный характер, что повторяются даже отдельные чеховские детали: «Ольга Александровна начала заботиться о его костюмах, о том, чтобы он надевал **теплое пальто**, потому что стояла холодная погода, чтобы он не простудился, чтобы он пошел к доктору <…>. Вспоминалось дальше, как Аркадий Александрович **простудился**, ожидая Ольгу Александровну на площади Сен-Сюльпис»» (I, 323, 389–390). О Кукине чеховский повествователь сообщает нам, что «по ночам он **кашля**л, а она поила его малиной и липовым цветом, натирала одеколоном, кутала в свои **мягкие шали**» (С. 10, 104). Обе героини по-матерински заботятся о своих пассиях. У Чехова это выражено имплицитно: «— **Какой ты у меня славненький**! — говорила она совершенно искренно, приглаживая ему волосы. — Какой ты у меня хорошенький!» (С. 10, 104), — у Газданова достаточно прямо: «— **Но ведь ты ребенок**, Аркаша. Мы, взрослые люди, нам надо считаться с этими скучными бумагами. <…> и восторг Ольги Александровны перед его умом и образованностью, чудесно сочетавшимися с непобедимым личным очарованием и кристально-чистой, **почти детской** душой, все рос и увеличивался» (I, 387, 390).

При этом образ Кузнецова в какой-то степени оказывается криптопародией на Кукина (подкрепленной также подчеркнутой анафоричностью

фамилий героев): «В литературе он сразу усвоил себе один и тот же, раз навсегда взятый тон — несколько **усталого скептицизма** и постоянного, беспроигрышного эффекта — все тленно, все преходяще, все неважно и суетно» (I, 327). Этот «усталый скептицизм» как будто бы вырос из чеховской фразы: «Кукин **худел и желтел и жаловался** на страшные убытки, хотя всю зиму дела шли недурно», — а «нечеловеческие страдания» Аркадия Александровича вследствие «припадка печени» (I, 390) – из другой ремарки о Кукине: «Он был счастлив, но так как в день свадьбы и потом ночью шел дождь, то с лица его не сходило выражение отчаяния» (С. 10, 103).

Однако этим присутствие героев чеховской «Душечки» в романе Газданова не исчерпывается. В «Полете» есть еще один герой — Слетов — друг мужа Ольги Александровны Сергея Сергеевича, который представляет собой мужской вариант Ольги Александровны и, следовательно, чеховской «душечки».[634] Об этом довольно недвусмысленно сказано с самого начала: «он был похож на Ольгу Александровну своим характером и своей неисчерпаемой верой в любовь с большой буквы». Затем следует его характеристика, почти повторяющая характеристику Ольги Александровны: «Любовь поглощала все его замыслы и все его время, и заниматься чем бы то ни было другим, у него не оставалось никакой возможности» (I, 339–340). Однако Слетов представляет собой по отношению к Ольге Александровне уже не стилизацию, как она сама по отношению к чеховской героине, а криптопародию, как Кузнецов по отношению к Кукину: «— В этом есть одно жестокое противоречие, — сказал Сергей Сергеевич. — Ты вникни, Федя. Что такое ценность вообще, ценность чувства в особенности, чем она определяется? Его исключительностью, его, если хочешь, единственностью. От него идут разветвления во все концы, во все закоулки твоей личной жизни. А ведь у тебя там живого места нет. — Все единственно, все неповторимо, Сережа. — Но ты-то все тот же самый. — Нет, — серьезно сказал Слетов. — Я постоянно возрождаюсь. — Знаешь, Федя, тебе бы анекдоты рассказывать» (I, 342).

---

[634] По-видимому, в этом у Газданова также проявляется «характерная особенность писательской техники Чехова — проводить, так сказать, транссексуальные операции с жизненными прототипами, превращать мужчин в женские персонажи и наоборот» (см.: *Катаев В. Б.*: 1) К пониманию Чехова: Ближний и дальний контексты // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова / отв. ред. В. Б. Катаев, С. А. Кибальник. СПб., 2011. С. 15; 2) Чеховские транссексуалы, или Техника «перенесений» // Dawni i Nowi. Szkice o literaturze rosyjskiej. Tom jubileuszowy dedukowany professorowi René Śliwowskiemu. Warszawa, 2004. S. 81–87).

В Слетове внимательный читатель может также заметить ряд деталей, которые представляют собой скрытые отсылки к чеховской Ольге Семеновне: «Слетов влюблялся в какую-нибудь женщину, причем для союза с ней не считал никакие препятствия непреодолимыми, добивался своей цели, снимал квартиру, устраивался навсегда и счастливо жил некоторое время, средняя продолжительность которого была определена Сергеем Сергеевичем **в шесть месяцев приблизительно**. Затем происходила драма: либо подруга Слетова оказывалась ему неверна, либо сам Слетов влюблялся в другую женщину; назревал разрыв, иногда с револьверными угрозами, потом бывало расставание, и затем, с новой возлюбленной, все начиналось сначала» (I, 339). Эти «шесть месяцев», во-первых, отзываются относительной продолжительностью брака Ольги Семеновны с Пустоваловым: «И так прожили Пустоваловы тихо и смирно, в любви и полном согласии **шесть** лет», а, во-вторых, точно воспроизводят срок траура героини по своему второму мужу: «И только когда прошло **шесть месяцев**, она сняла плерезы и стала открывать на окнах ставни» (С. 10, 108).

О невозможности для Слетова жить без любви рассказано словами, напоминающими фразы о значении любви в жизни чеховской «душечки». Смена образа мыслей и жизни «душечки», которую она, по словам повествователя, претерпевает вскоре после смерти ее первого мужа, театрального антрепренера: «Ей казалось, что она торгует лесом уже давно-давно, что в жизни самое важное и нужное это лес. <…> — В театрах этих что хорошего?» (С. 10, 106) — у Газданова становится характеристикой повествователя, сохраняющей форму несобственно-прямой речи: «После каждого своего романа он точно вновь воскресал для жизни, и о том, что этому предшествовало, сохранял самые смутные и беглые воспоминания» (I. 341). Тем не менее, это, разумеется, не отменяет существенного различия: у Ольги Семеновны предметы ее увлечения сменяются вынужденно, она остается им верна до самого конца, причем это не обязательно должно быть любовное чувство к мужчине, а может быть и материнская привязанность к ребенку,[635] — влюбленности Слетова, как и Ольги Александровны, сменяют друг друга и каждый раз это именно романтическая страсть к особе противоположного пола.

---

[635] Как справедливо отмечает В. Б. Катаев, «Душечка» — это «рассказ именно о человеке, способном любить до самозабвения. И о тех смешных, забавных и нелепых проявлениях, которые принимает в реальной действительности эта способность» (*Катаев В. Б.* Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова. М., 2004. С. 38).

Как известно, в чеховской «Душечке» не раз в саркастических гэгах представлено то, что у Ольги Семеновны нет своих мнений: она быстро усваивает и высказывает мнения предмета своей очередной привязанности. Зато в периоды одиночества ею овладевает ощущение страшной пустоты: «А главное, что хуже всего, у нее уже не было никаких мнений. Она видела кругом себя предметы и понимала все, что происходило кругом, но ни о чем не могла составить мнения и не знала, о чем ей говорить. А как это ужасно не иметь никакого мнения!» (С. 10, 109). У Слетова мнения, разумеется, есть и они, несомненно, его собственные, но зато Газданов воплощает в его образе почти чеховский сарказм в отношении общих идей: [636] «теорий для него не существовало как таковых, они были хороши лишь постольку, поскольку могли с большей или меньшей убедительностью выражать или комментировать его собственные чувства» (I, 343).

Наконец, чеховская «душечка» — по крайней мере, одна ее центральная ипостась — по-видимому, получает у Газданова еще одно, на сей раз криптопародийное и гротескное, отражение, в котором первоначальный чеховский образ уже угадывается с трудом: «Он рассказывал Сергею Сергеевичу о Лили, которая была американской взбалмошной женщиной, в известной мере даже поразительной по **редкой своей прозрачности**, по полному отсутствию душевно-человеческих чувств и мыслей; это была **идеально здоровая блондинка** с мускулистыми руками и ногами, с прекрасной, без малейшего недостатка, кожей, с большим аппетитом и завиднейшей правильностью всех физиологических функций организма; но за всю свою жизнь она **прочла едва ли десяток книг**, которые, к тому же, совершенно забыла. Никакие моральные вопросы в ее существовании не играли и не могли играть роли. Слетов считал ее ребенком, еще не понимающим всей прелести своей распускающейся души, — и, по досадному совпадению, в любовном письме, которое не оставляло никаких сомнений в ее измене, написанном по-английски, тоже говорилось о распускающейся душе» (I, 343–344).[637]

Таким образом, мы не только находим в романе Газданова образы рассказа Чехова, но и видим, что некоторые из них получают своего рода

---

[636] См. об этом: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 245–276. (Глава «Сфера идей»).

[637] Отдельные черты чеховской «душечки», по-видимому, также в криптопародийном и гротескном отражении представлены и в стареющей актрисе Лоле Энэ, единственной настоящей любовью которой за всю ее жизнь был маляр («Но и он вскоре умер, свалившись с пятого этажа лестницы в пьяном виде» — I, 313), а мнения которой сплошь позаимствованы ею у театральных критиков.

«стилизационное» и пародийное удвоение и даже утроение. В первом случае происходит отражение собственно чеховских индивидуализированных образов, а во втором — имеет место типизированный отблеск нарицательного имени, своего рода стереотипическое, гротескное отражение. Ольга Александровна и Кузнецов стилизованы под Ольгу Семеновну и Кукина, Слетов — это уже «юмористическая, или шуточная пародия», а Лили — «сатирическая» криптопародия. [638]

Если вспомнить хрестоматийное истолкование чеховской «душечки» Л. Н. Толстым как своего рода идеала женщины (см.: С. 10, 409–410), то Ольга Александровна — это мягкая полемика с ним, Слетов — легкая ирония, а Лили — уже откровенная насмешка. Естественно, что откровенная насмешка облекается в формы криптопародии. Стилизованный же под «душечку» образ Ольги Александровны строится так же, как и у Чехова, по принципу амбивалентности: это иронический, но далеко не однозначный образ. И все же те трансформации, которые Газданов вносит в чеховский прототип, придают этому образу внутренне полемический характер.

Необходимо отметить также полигенетизм газдановских образов: как было показано выше, Кузнецов представляет собой криптопародию не только на Кукина, но и на Тургенева, а также стилизацию под Кармазинова.[639] Так, в своем роде удвоенная за счет стилизации под Кармазинова пародия на Тургенева — газдановский Кузнецов — оказывается одновременно пародией на чеховского антрепренера Кукина. Полигенетизм этой пародии имеет одновременно как литературный, так и реально-исторический характер (Тургенев — такой, каким его образ дошел до нас в воспоминаниях и свидетельствах его современников).

Если вспомнить, что чеховская «душечка» представляет собой пародию на Фелисите из новеллы Г. Флобера «Простая душа»,[640] и иметь в виду, что некоторые черты Ольги Александровны, возможно, отсылают не к чеховской, а к флоберовской героине, то стилизация Газданова также обнаруживает свою полигенетическую природу. Причем этот полигенетизм имеет особый характер: аллюзии на литературный

---

[638] См. типологию пародии А. А. Морозова в его статье «Пародия как литературный жанр (К теории пародии)» (Русская литература. 1960. № 1. С. 68).

[639] См. главу «Газданов и Тургенев».

[640] Многие чеховеды не считают «Душечку» пародией на Флобера. Разумеется, это не сатирическая пародия. Однако под понятие «юмористическая пародия» и в особенности «конструктивная пародия, т. е. пародия, превышающая задачу осмеяния чужого текста» (*Назиров Р. Г.* Пародии Чехова и французская литература. С. 159), чеховский рассказ, безусловно, подходит.

первообраз у Чехова, содержащий в свою очередь отсылки к его литературному «прототипу» у Флобера, сочетаются в этом случае с прямыми трансформациями флоберовского образа. При этом Кузнецов в романе противопоставлен Сергею Сергеевичу, который вызывает ассоциации то с тургеневским Базаровым, то с гончаровскими Штольцом и П. И. Адуевым, то с толстовским А. А. Карениным, [641] то с чеховским Лаптевым (из повести «Три года»).

Образ тонкого, образованного и несчастливого в семейной жизни Сергея Сергеевича в какой-то мере ориентирован и на этого чеховского героя. В особенности это бросается в глаза в эпизодах, в которых Сергей Сергеевич принимает многочисленных визитеров-просителей (I, 303, 310–317). Ср. их с аналогичным эпизодом в повести Чехова: «Вошел в кабинет Петр и доложил, что пришла какая-то неизвестная дама. На карточке, которую он подал, было: “Жозефина Иосифовна Милан”. <…> В дверях показалась дама, худая, очень бледная, с темными бровями, одетая во все черное. Она сжала на груди руки и проговорила с мольбой: — Мосье Лаптев, спасите моих детей! Звон браслетов и лицо с пятнами пудры Лаптеву уже были знакомы; он узнал ту самую даму, у которой как-то перед свадьбой ему пришлось так некстати побывать. Это была вторая жена Панаурова. — Спасите моих детей! — повторила она, и лицо ее задрожало и стало вдруг старым и жалким, и глаза покраснели. — Только вы один можете спасти нас, и **я приехала к вам в Москву на последние деньги**! **Дети мои умрут с голоду**! Она сделала такое движение, как будто хотела стать на колени. Лаптев испугался и схватил ее за руки повыше локтей. <…> **После нее пришел Киш. Потом пришел Костя с фотографическим аппаратом. <…> Перед вечерним чаем пришел Федор**» (С. 9, 78).

Конечно, Лаптев — лишь наследник дела своего отца и пока не отличается деловыми качествами и проницательностью Сергея Сергеевича,[642]

---

[641] См.: *Семенова Т. О.* «Мир, который населен другими»: Идея децентрации в творчестве Г. И. Газданова 1920–1930-х годов // Studia Slavica. 2001. № 6. С. 22–35.

[642] Отсылку к другому произведению Чехова содержит суждение Сергея Сергеевича о писателях: «Ошибались же они чаще всего в своем призвании; по мнению Сергея Сергеевича, большинству из них совершенно не следовало писать. — Что ты называешь большинством? — Термин, конечно, уклончивый. На этот раз я могу уточнить: девяносто процентов» (I, 321). В «Доме с мезонином» художник аналогичным образом реагирует на рассуждения Белокурова: «Белокуров длинно, растягивая “э-э-э-э…”, заговорил о болезни века — пессимизме. Говорил он уверенно и таким тоном, как будто я спорил с ним. Сотни верст пустынной, однообразной, выгоревшей степи не могут нагнать такого уныния, как один человек, когда он сидит, говорит и неизвестно, когда уйдет. — Дело не в пессимизме

но сходство все же ощутимо, тем более что Панаурова, скорее всего, послужила зерном, из которого «проросла» газдановская Людмила. Ссылки госпожи Милан на бедственное положение почти буквально воспроизведены этой героиней «Полета», которая, однако, как «женщина с настойчивой волей», пользуется ими в качестве не жалобы, а упрека: «— Вам безразлично, что мне завтра, может быть, нечего есть. <…> Вы знаете все? — медленно сказала Людмила, подняв на него глаза. — И вам не жаль меня?» (I, 337-338).

Впрочем, в романах Газданова аналогичные явления происходят не только с Чеховым, но также и с Гоголем, Гончаровым, Достоевским, Тургеневым, Толстым и другими «трансдискурсивными авторами».[643] Как мы видим, в русской литературе XX века пародия демонстрирует тенденцию к своему распространению в пределах одного текста и, следовательно, к усложнению, которое требует осмысления, в том числе и в рамках теории пародии.

3. Герои и сюжеты Чехова в прозе русского экзистенциализма и постмодернизма

Газдановское творчество вообще несет на себе прививку чеховского скептицизма. Так, проститутки и публичные дома в «Ночных дорогах» отмечены влиянием чеховского рассказа «Припадок»: «Васильев не видел ничего ни нового, ни любопытного. <…> **тупые, равнодушные** лица <…>. Хоть бы люди были, а то дикари и *животные*. <…> — Все они **похожи на животных** больше, чем на людей, но ведь они все-таки люди…» (С. 7, 204, 208, 209). [644] У газдановских рабочих, крестьян и проституток

и не в оптимизме, — сказал я раздраженно, — а в том, что *у девяноста девяти из ста нет ума*» (С. 9, 183).

[643] Термин М. Фуко. Автором, находящимся «в “транс-дискурсивной” позиции», он называет авторов «чего-то большего, нежели книга», «теории, традиции, дисциплины, внутри которых, в свою очередь, смогут разместиться другие книги или другие авторы» (*Фуко М.* Что такое автор? // *Фуко М.* Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Сост., пер. с франц., коммент. и послесловие С. Табачниковой. М., 1996. С. 30–31). Этот термин Фуко ранее уже применялся к русской классике — например, Р. С.-И. Семыкиной по отношению к Достоевскому (*Семыкина Р. С.-И.* В матрице подполья: Ф. Достоевский — Вен. Ерофеев — В. Маканин: Монография. М., 2008. С. 5–14).

[644] Об «отражениях» Чехова в «Ночных дорогах» см. также: *Александрова Э. К.* «Чеховское» в «Ночных дорогах» Гайто Газданова // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. С. 258–268.

«глаза, точно подернутые прозрачной и непроницаемой пленкой, характерной для людей, не привыкших мыслить» (II, 64), «налет **животной** глупости» (II, 79). Во взгляде Ольги, героини «Мужиков», чеховский повествователь также отмечает «что-то **тупое** и неподвижное» после того, как она пожила в деревне, а жизнь этих мужиков, как и жизнь парижских рабочих газдановскому герою-рассказчику, казалась ей жизнью «**хуже скотов**» (С. 9, 311).

Ряд предположительных отсылок к Чехову имеет тематический характер. Так, например, Сибирь в рассказах няни из «Вечера у Клэр» содержит детали, по-видимому, отсылающие к чеховскому очерку «Из Сибири» и к книге «Остров Сахалин». Такова, например, следующая деталь: «Она рассказала мне, как в Сибири на улицах продают замороженные круги молока, как ставят на ночь провизию у окон для беглых каторжников, скитающихся лютой зимой по городам и селам» (I, 61). У Чехова на этот счет просто сказано, что «о грабежах на дороге здесь не принято даже говорить. Не слышно про них. А встречные бродяги, которыми меня так пугали, когда я ехал сюда, здесь так же страшны для проезжего, как зайцы и утки» (С. 14–15, 17). Образ «прекрасной жизни» родителей героя-рассказчика «Вечера у Клэр» в Сибири в рассказах няни строится прежде всего на ее дешевизне: «— Ничего барыня в хозяйстве не знала, — говорит няня. — Ничего. Курей с утками путала. Курей было много, ну только ни одна не неслась. Покупали яйца на базаре. **Дешевые были яйца, тридцать пять копеек сотня, не то что здесь.** Мяса фунт две копейки. Масло в бочках продавали, вот как» (I, 61). Отдаленно это напоминает очерк Чехова «Из Сибири»: «К чаю мне подают блинов из пшеничной муки, пирогов с творогом и **яйцами**, сдобных калачей <…>. **Пшеничная мука здесь дешевая: 30–40 коп. за пуд.** На одном хлебе сыт не будешь» (С. 14–15, 16). Впрочем, эти параллели можно объяснить просто общностью объекта описания.

Однако между чеховским и газдановским образами Сибири есть и такие буквальные совпадения, которые отводят всякую мысль об их случайности. Так, про повариху Васильевну[645] няня вспоминает: «— Наняла барыня повариху. Уже серьезная была женщина, **лет пятьдесят, а может, тридцать**. — Как же, няня, это большая разница. — Разница

---

[645] Это имя также, возможно, содержит чеховские ассоциации. В рассказе «На подводе» кучер Семен все время обращается так к учительнице Марии Васильевне (С. 9, 337, 339, 342). Газданов вообще любил давать своим героям чеховские имена. Так, героиню рассказа «Авантюрист» (1930), светскую даму, знакомящуюся на петербургской набережной с Эдгаром По, он назвал «Анна Сергеевна».

небольшая, — убежденно говорит няня. — Ты слушай, а то рассказывать не стану» (I, 60). В «Острове Сахалин» читаем: «Пятая строка: возраст. Женщины, которым уже за сорок, плохо помнят свои лета и отвечают на вопрос, подумав. Армяне из Эриванской губ<ернии> совсем не знают своего возраста. Один из них ответил мне так: “**Может, тридцать, а может, уже и пятьдесят**”. В таких случаях приходилось определять возраст приблизительно, на глаз, и потом проверять по статейному списку» (С. 14–15, 69–70).

Чтобы яснее определить характер чеховской интертекстуальности у Газданова, рассмотрим несколько примеров, когда есть все основания говорить об аналогичной зависимости от Чехова современных писателей-постмодернистов. У Виктора Пелевина в его ранних повестях и рассказах, в которых он развивал экзистенциальные темы, можно без труда найти примеры сходной, «стилизационной», своего рода унисонно-диссонансной интертекстуальности. Так, например, в «Желтой стреле» «похороны» Соскина, проходившие, как и похороны других пассажиров, в виде **укладывания тела на** «**оргалитовый лист**», обведенный по краю «черной каймой», которое затем выталкивалось из поезда через окно («Был момент, когда Соскин чуть было не застрял — зацепилось **одеяло** на груди»),[646] скорее всего, несет на себе след похоронного «обряда» в открытом море из рассказа Чехова «Гусев». Вместо «оргалитового листа» у Чехова используется доска: «Перед заходом солнца выносят его на палубу и **кладут на доску**; один конец лежит на борте, другой на ящике, поставленном на табурете. <…>. Странно, что человек зашит в **парусину** и что он полетит сейчас в волны. Неужели это может случиться со всяким? <…> Вахтенный приподнимает конец доски, Гусев сползает с нее, летит вниз головой, потом перевертывается в воздухе и — бултых! Пена покрывает его, и мгновение кажется он окутанным в кружева, но прошло это мгновение — и он исчезает в волнах» (С. 7, 338).

В обоих произведениях подробно описывается процесс падения тела, причем у Пелевина также затем выбрасывается подушка и одеяло покойного, а у Чехова появляются стая рыбок и акула, распарывающая парусину, в которую зашито тело Гусева. Детализированность описания призвана воссоздать сознание наблюдателей, у которых при этом возникает одна и та же мысль, высказываемая чеховским повествователем прямо: «Неужели это может случиться со всяким?» (С. 7, 338),[647]

---

[646] *Пелевин В.* Желтая стрела. М., 2000. С. 23–24.

[647] Эта же мысль приходила в голову и самому Чехову, наблюдавшему морские похороны на пароходе по пути в Сингапур (П. 7, 682).

а пелевинским — выраженная имплицитно: «Можно было идти за сигаретами, но Андрей все стоял и глядел в окно. Прошло несколько секунд. Вдруг зеленый склон оборвался...»[648]

В том числе к Чехову восходят и целые отдельные темы, которые исследователи прочно связывают с постмодернизмом. Так, в реплике Чебутыкина из «Трех сестер»: «Может быть... Мамы так мамы. Может, я не разбивал, а только кажется, что разбил. Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает» (С. 12–13, 162), — можно увидеть зерно центральной темы «Чапаева и Пустоты».[649]

Интертекстуальные связи с Чеховым В. Г. Сорокина, скорее концептуалиста, чем постмодерниста, отличаются от газдановских гораздо более кардинальным образом. Так, например, Сорокин написал целую повесть, в которой реализован сюжет, намеченный в реплике Соленого из «Трех сестер» о Бобике: «Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы» (С. 12–13, 148–149). Похожие действия проделывают со своей дочерью Настей родители на ее шестнадцатилетие в одноименной повести Сорокина — девушку запекают на лопате в печи.[650] То, что в повести реализованы именно шальные слова Соленого,[651] тем более вероятно, что действие погружено в усадебную атмосферу конца XIX века со спорами героев о Ницше, с типично чеховскими фразами некоторых героев (например, «Мой дед землю пахал»).[652] Вдобавок в сюжете повести реализуются стершиеся языковые метафоры, используемые ее героями: так, когда отец Андрей просит руки дочери Мамута Арины, то после того, как тот соглашается, ей отпиливают руку и отдают ее отцу Андрею.

Говоря о связи художественного мира Сорокина с чеховским, Д. А. Пригов усматривал в обоих сосредоточенность на соотношении

---

[648] *Пелевин В.* Желтая стрела. С. 24.

[649] Разумеется, эта тема иллюзии существования имеет у Пелевина более широкий круг источников, уже отмеченный в исследовательской литературе.

[650] Очевидно, что одновременно Сорокин вписывает свою историю в мифопоэтику русской сказки.

[651] Как показал В. Б. Катаев, произносящий эти слова Соленый далек от однозначной агрессивности и разрушительности: «Он <...> груб и в конечном счете жесток — но сколько осложняющих моментов внесено в психологию и поведение этого самолюбивого и ожесточенного на всех человека и в какой совершенно иной композиционный контекст он поставлен! В системе персонажей пьесы он занимает ту же двойную позицию, что и все остальные: быть в страдательной зависимости от жизни, от окружающих и в то же время оказаться виновником чужих страданий» (*Катаев В. Б.* Чехов плюс. М., 2004. С. 318).

[652] *Сорокин В.* Пир. М., 2001. С. 11, 17, 50–51.

хаоса мира и пленки культуры: Чехов «следит за отгибающимся краем этой пленки, предчувствует его, тянется к нему, но в последний момент начинает судорожно натягивать эту пленку, насколько позволяют его силы и размах руки. <...> И если Чехов полностью полагает себя в культуре <...>, то Сорокин избирает позицию третьего наблюдающего, позицию осознания и созерцания пленки и хаоса как совместно живущих».[653] Е. Н. Петухова справедливо заметила по поводу этого истолкования Чехова: «Представлять основу чеховской картины мира как прорывающийся наружу разрушительный хаос, таящий великое искушение для писателя, — сильное преувеличение».[654] В. Г. Сорокин также — но уже в рамках своего собственного художественного мира — придает отдельным элементам хаоса, жестокости и абсурда, входящим в чеховский художественный мир, тотальный характер. Этой художественной трансформации Чехова соответствует в данном случае и форма интертекстуальной связи: отдельная реплика противоречащего всем Соленого, которой он намеренно стремится напугать носящуюся со своим ребенком Наташу, становится основой построения ужасающей картины мира.[655]

В отличие от Чехова, Сорокин, как истинный концептуалист, «имеет дело с идеями (и чаще всего с идеями отношений), а не с предметным миром с его привычными и давно построенными парадигмами именований».[656] И приведенные выше примеры, когда источником экзистенциального или постмодернистского развития становятся собственные образы Чехова, проводят четкую границу между как бы упирающимся в реальность феноменологическим письмом Чехова и Газданова, с одной стороны, и концептуалистским миром реализованных метафор, символически запечатлевающим хаос мира, — с другой.

[653] *Пригов Д.* А им казалось: В Москву! В Москву! // *Сорокин. В. В.* Сборник рассказов. С. 116–117.

[654] *Петухова Е. Н.* Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века. СПб., 2005. С. 45.

[655] В известной степени аналогичную реализацию метафоры представляет собой повесть Сорокина «Норма» по отношению к «Счастливой Москве» Андрея Платонова: «Честнова дала ему понести туфли, он незаметно обнюхал их и даже коснулся языком; теперь Москва Честнова и все, что касалось ее, даже самое нечистое, не вызывало в Сарториусе никакой брезгливости, и на отходы из нее он мог бы глядеть с крайним любопытством, потому что отходы тоже недавно составляли часть прекрасного человека» (*Платонов А.* Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1995. Вып. 3. С. 111).

[656] Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост., предисл. А. Монастырского. М., 1999. С. 5.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как показано в настоящей работе, экзистенциальная традиция была глубоко укоренена в русской культуре задолго до возникновения европейского экзистенциализма. Поэтому в творчестве писателей младшего поколения первой русской эмиграции она в первую очередь питалась русской литературой и мыслью.

Экзистенциальная традиция в творчестве Газданова — автора, пытавшегося реализовать в своей писательской практике то понимание литературы, которое было присуще русской классике XIX века, — проявляется довольно рано. Развитие ее у писателя можно в известной степени представить как движение от атеистического экзистенциализма к его гуманистической и морально-утопической трансформации.[657] Оба эти варианта несут отчетливый отпечаток русской культурной традиции, глубоко своеобразны по сравнению с их западными аналогами.

Характер приобщения Газданова к экзистенциальной парадигме тесно связан с воплощенными в дискурсе его произведений процессами транскультурации, с которыми писателям-младоэмигрантам пришлось столкнуться, независимо от их желания.[658] Принадлежа в той или иной степени к двум разным культурным традициям, Газданов до конца сохранил — хотя и в осложненном различными языковыми и литературными влияниями виде — свою культурную идентичность, и это проявилось даже в его поздних произведениях, написанных уже исключительно на французском материале. Своеобразие русской экзистенциальной традиции заключается, помимо прочего, в ее преломлении в так называемой «феноменологической прозе» XX века, ярким представителем которой стал Газданов.

---

[657] Утопические черты, проявлявшиеся у Газданова и раньше (см.: *Красавченко Т. Н.* Экзистенциальный и утопический векторы художественного сознания Г. Газданова. С. 13–18) наиболее явственно проступили в последнем, оставшемся незавершенным романе «Переворот».

[658] См.: *Матвеева Ю. В.* Самосознание поколения в творчестве писателей-младоэмигрантов. Екатеринбург, 2008. С. 73–107.

Приобщение Газданова и других писателей-младоэмигрантов к экзистенциальной традиции оказалось в творческом отношении глубоко плодотворным. Оно предопределило ее широкое влияние на последующее развитие русской литературы, вплоть до наших дней: новый всплеск ее актуальности приходится уже на 1970-е – 1990-е годы. Своего рода неоэкзистенциальными настроениями проникнуты произведения Людмилы Петрушевской, Юрия Мамлеева, Виктора Пелевина, Владимира Сорокина. Неудивительно, что их творчество насыщено интертекстульными связями с таким ярким представителем русской экзистенциальной традиции, каким был Гайто Газданов.[659]

[659] См. об этом, например: *Богданова О., Кибальник С., Сафронова Л.* Литературные стратегии Виктора Пелевина. СПб., 2008. С. 96–122.

СПИСОК АББРЕВИАТУР

ВК — «Вечер у Клэр»
ВБ — «Возвращение Будды»
ИОП — «История одного путешествия»
НД — «Ночные дороги»
ПАВ — «Призрак Александра Вольфа»
ЧЛ — «Черные лебеди»

ПЕРЕЧЕНЬ ОПУБЛИКОВАННЫХ И ПЕЧАТАЮЩИХСЯ РАБОТ АВТОРА О ТВОРЧЕСТВЕ ГАЗДАНОВА

Буддистский код романов Газданова // Русская литература. 2008. № 1. С. 42–60.

Газданов, Джойс, Гомер (О мифологическом подтексте в романе «Вечер у Клэр») // Мир русского слова. 2011. № 2. (В печати).

Газданов и Набоков // Русская литература. 2003. № 3. С. 22–41.

Газданов и Тургенев // Спасский вестник. Спасское-Лутовиново, 2009. Вып. 17. С. 205–219.

Газданов и христианский экзистенциализм // Сюжет и мотив в русской литературе XX–XXI вв. Вып. 9. СПб., 2007. С. 17–22.

Газданов и Шестов // Русская литература. 2006. № 1. С. 218–226.

Газданов и Шестов // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008.75–86.

Газдановский вариант Кармазинова: (О пародийном изображении Тургенева в романе Газданова «Полет») // И. С. Тургенев: Вчера, сегодня, завтра. Орел, 2008. Вып. 1. С. 132).

Гайто Газданов и военная проза Льва Толстого (О романе «Вечер у Клэр») // СЛОВО. Ру. Балтийский акцент. Калининград, 2011. (В печати).

Гайто Газданов и Джеймс Джойс (О романе «Вечер у Клэр») // Cuadernos de Rusística Española. 2011. № 2. (В печати).

Гайто Газданов и Лев Толстой (О романе «Вечер у Клэр») // Дарьял. Владикавказ, 2011. (В печати).

Гайто Газданов и Эдгар По // Каталог выставки «Наследие Эдгара Аллана По и XXI век». СПб., 2009. С. 77–78.

Гайто Газданов и экзистенциальное сознание в литературе и мысли русского зарубежья // Русская литература. 2003. № 4. С. 52–72.

Гайто Газданов, Лев Толстой и Марсель Пруст (О романе «Вечер у Клэр») // Западный сборник: В честь 80-летия Петра Романовича Заборова. СПб., 2011. (В печати).

Герои Чехова в романах Газданова // Международная научная конференция «А. П. Чехов: Взгляд из XXI века» (Москва: МГУ имени М. В. Ломоносова, 29 янв. – 2 февр. 2010 г.). М., 2010. С. 55.

К вопросу о рецепции Эдгара По в творчестве Гайто Газданова // Филологические науки. 2011. № 2 (в печати).

Кармазинов XX века (О романе Гайто Газданова «Полет») // Достоевский и современность. Материалы Международных Старорусских чтений 2008 года. Ч. 1. Вел. Новгород, 2009. С. 203–212. (То же: Достоевский и мировая культура. Альманах № 26. СПб., 2009. С. 136–143).

Метемпсихоз как метатема автобиографических романов Г. Газданова // Литературные направления и течения в русской литературе XX века. СПб., 2005. Вып. 2. С. 3–13.

Набоков и Газданов (О романе Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта») // Новый филологический вестник. 2011. (В печати).

Поэтика потенциальной аллегоричности в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа» // Дарьял. Владикавказ, 2003. № 3 (www.darial-online.ru/2003_3/kibalnik.shtml).

Псевдоединство младоэмигрантов (Гайто Газданов и Владимир Набоков) // Вопросы литературы. 2011. № 6. (В печати).

Рассказ Гайто Газданова «Черные лебеди» как метатекст // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8. Литературоведение. Журналистика. Волгоград, 2008. Вып. 7. С. 28–33.

Роман Газданова «Полет» как гипертекст // Культура и текст: Культурный смысл и коммуникативные стратегии. Сборник научных статей. Барнаул, 2008. С. 42–55.

Транскультурная поэтика Гайто Газданова и писателей младшего поколения первой русской эмиграции // Литература Русского Зарубежья (1920–1940-е годы). Взгляд из XXI века. Материалы Международной научно-практической конференции 4–6 октября 2007 года / Под ред. Л. А. Иезуитовой, С. Д. Титаренко. СПб., 2008. С. 219–226.

Художественная феноменология Чехова // Русская литература. 2010. № 3. С. 32–38. (То же: Образ Чехова и чеховской России в современном

мире. К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова. Сборник статей / Отв. ред. В. Б. Катаев, С. А. Кибальник. СПб., 2010. С. 18–28).

ЧЕХОВ — ГАЗДАНОВ — ПОСТМОДЕРНИЗМ (К типологии чеховской интертекстуальности в русской литературе XX века) // Актуальные проблемы изучения русской литературы: Взгляд из России — взгляд из зарубежья. СПб., 2011. С. 355–365.

Эдгар По в творчестве Гайто Газданова // По Э. А. Новые материалы и исследования / Ред.-сост. В. И. Чередниченко. Краснодар, 2011. С. 126–137.

Экзистенциализм в русской литературе и мысли (Границы, темы, источники, своеобразие) // Российский литературоведческий журнал. 2005. № 19. С. 131–139. (То же: Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов. Материалы Второй Международной научной конференции (Волгоград, 24–26 апреля 2007 г.). Волгоград, 2007. Т. 1. С. 44–47).

Человек на войне у Гайто Газданова и Льва Толстого (О романе «Вечер у Клэр» // Известия РАН. Отделение литературы и языка. 2011. № 6 (в печати).

«J'ai de la chance...», или «Счастливый случай» в мире русского экзистенциализма // Случай и случайность в литературе и жизни. Материалы научной конференции. (СПб., 6–10 июня 2005 г.) / Отв. ред. В. М. Маркович. СПб., 2006. С. 169–176.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

Научное издание

Сергей Акимович Кибальник

ГАЙТО ГАЗДАНОВ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН

Редактор: Э. К. Александрова
Компьютерное макетирование: М. А. Барболина
Дизайн обложки: Е. Г. Данилова
Корректор: А. С. Кибальник

Издательский Дом «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16,
офис-центр 1, пом. 12
Тел.: (812) 336 50 34
www.petropolis-ph.ru
E-mail: info@petropolis-ph.ru

Подписано в печать 17.06.2011.
Формат 60 x 84 1/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Гарнитура Petersburg C. Усл. печ. л. 25,7.
Тираж 2000 экз. Заказ № 54.

Отпечатано в типографии «Град Петров»
ООО ИД «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16

В оформлении обложки использован рисунок А. М. Ремизова